

باسيليو بابون مالدونادو

عمارة المساجد في الأندلس طليطلة و إشبيلية

ترجمة : د. علي إبراهيم منوفي



نبذة عن المؤلف:

أستاذ جامعي، باحث في علم الآثار الإسلامية في كل من شبه جزيرة إيبيريا والشمال الأفريقي، وقد أصبح اليوم حجة في هذا التخصص، وهو عضو باحث في المجلس الأعلى للأبحاث العلمية في إسبانيا.. شارك في العديد من المؤتمرات الدولية في هذا الحقل، وكان أحد أعضاء فريق التحرير في مجلة «القنطرة» الإسبانية التي خلفت «مجلة الأندلس»، التي كانت تعنى بالدراسات العربية والإسلامية في الأندلس على مر العصور.

تتلمذ على أيدي كل من تورس بالباس وجومث مورينو، وبالتالي فهو من أبرز الباحثين في الحلقة - الجيل - التي تربط بين هذا الجيل العملاق من الرعيل الأول في مجال علم الآثار الإسلامي في إسبانيا - إن صح القول - وبين الجيل الجديد من شباب الباحثين الإسبان.

يعنى هذا الباحث بالعمل على إبراز الموروث المحلي في الموروث الحضاري العربي الإسلامي الذي كان حلقة الوصل بين أوروبا والمشرق.

من مؤلفاته: الزخرفة الأندلسية، الزخرفة الهندسية، والزخرفة النباتية، الفن الطليطلي: الإسلامي والمدجن، عمارة المياه في الأندلس، عمارة المدن في الأندلس، عمارة القصور في الأندلس، عمارة المساجد في الأندلس، إضافة إلى الكثير من المقالات والأبحاث.

نبذة عن المترجم:

أستاذ جامعي، درس الإسبانية بكلية اللغات والترجمة، جامعة الأزهر، وحصل على درجة الدكتوراه من كلية فقه اللغة، جامعة سلمنقة، إسبانيا، في مجال الشعر الإسباني المعاصر. قام بالتدريس في كل من جامعة الأزهر - ولا يزال - وجامعة طنطا، وجامعة الملك سعود، ومدينة العلوم والفنون بمصر. وهو أيضاً مترجم فوري وتحريري وباحث، نشر عدداً من الأبحاث العلمية باللغتين العربية والإسبانية، إضافة إلى ما يزيد على ثلاثين عنواناً من الأعمال المترجمة عن الإسبانية التي تتناول الإبداع الأدبي في إسبانيا وأمريكا اللاتينية، غير أن أغلب جهده الترجمي تركز في مجال الفن والعمارة في الأندلس. وفي مجال الترجمة أيضاً تعاون مع مجمع الملك فهد لطباعة المصحف الشريف.

طليطلة وإشبيلية

يتناول هذا الكتاب المساجد الأندلسية في كل من طليطلة (المدينة التي تتسم بأنها مدينة الثقافات الثلاث - الإسلامية والمسيحية واليهودية) وإشبيلية عاصمة المرابطين والموحدين. والسبب في هذا هو أن كلا من المدينتين لها دور كبير في التطورات المعمارية التي جاءت بعد ذلك وتمثلت فيما عرف بالمدرسة الطليطلية والمدرسة الإشبيلية.

الكتاب يأتي ضمن سلسلة مختارة من مكتبة جامع الشيخ زايد الكبير.

ISBN 978-9948-01-816-2



9 789948 018162



أبوظبي للثقافة والتراث
ABU DHABI CULTURE & HERITAGE



المعارف العامة
العلوم والتكنولوجيا
الرياضة
الفنون والألعاب الرياضية
التاريخ والجغرافيا وكتب السيرة

عمارة المساجد في الأندلس

طليطلة وإشبيلية

©حقوق الطبع محفوظة
هيئة أبوظبي للثقافة والتراث (كلمة)
الطبعة الأولى 1432 هـ 2011 م

عمارة المساجد في الأندلس: طليطلة وإشبيلية
باسيليو باهون مالدونادو

NA385.P3866612 2011
Basilio Pavon Maldonado

عمارة المساجد في الأندلس: طليطلة وإشبيلية/ تأليف: باسيليو باهون مالدونادو؛
ترجمة: علي إبراهيم منوفي - ط1 - أبوظبي: هيئة أبوظبي للثقافة والتراث، كلمة، 2011.
302 ص: 27x21 سم.

ترجمة كتاب: Tratado de Arquitectura Hispanomusulmana

تدملك: 978-9948-01-816-2

1 - العمارة الإسلامية - إسبانيا - طليطلة. 2 - العمارة الإسلامية - إسبانيا - إشبيلية.
أ - منوفي، علي إبراهيم. ب - العنوان.

يتضمن هذا الكتاب ترجمة الأصل الإسباني:

Basilio Pavon Maldonado

Tratado de Arquitectura Hispanomusulmana

Copyright © by Basilio Pavon Maldonado

TRATADO DE ARQUITECTURA HISPANO

MUSULMANA-VOLUMEN IV-DERECOS CEDIDOS POR

EL CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTIFICAS



info@kalimaae كلمة
www.kalimaae KALIMA

ص.ب: 2380 أبوظبي، الإمارات العربية المتحدة، هاتف: 971 2 6314 468، فاكس: 971 2 6314 462.



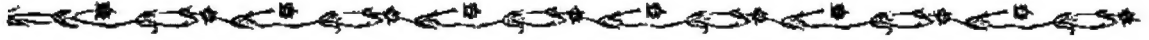
www.adach.ae أبوظبي للثقافة والتراث
ABU DHABI CULTURE & HERITAGE

ص.ب: 2380 أبوظبي، الإمارات العربية المتحدة، هاتف: 971 2 6215 300، فاكس: 971 2 6336 059.

«إن هيئة أبوظبي للثقافة والتراث «كلمة» غير مسؤولة عن آراء المؤلف وأفكاره، وتعبر وجهات النظر الواردة في هذا الكتاب عن آراء المؤلف وليس بالضرورة عن الهيئة».

حقوق الترجمة العربية محفوظة لـ «كلمة»

يمنع نسخ أو استعمال أي جزء من هذا الكتاب بأي وسيلة تصويرية أو إلكترونية أو ميكانيكية بما فيه التسجيل الفوتوغرافي والتسجيل على أنشطرة أو أقراص مقروءة أو أي وسيلة نشر أخرى بما فيه حفظ المعلومات واسترجاعها دون إذن خطي من الناشر.



عمارة المساجد في الأندلس طليطلة وإشبيلية

تأليف:
باسيليو بابون مالدونادو

ترجمة: د. علي إبراهيم منوفي

المحتويات

طليطلة وأشبيلية

7	مدخل
9	1- ما هو قوطي
18	2- ما هو مستعرب وما هو مدجن
21	3- مواد البناء
28	4- الأيدي العاملة
40	5- الأسقف
42	6- الخلاصة
43	المساجد
52	1- مسجد سلبادور
62	2- مسجد الباب المردوم
73	3- مسجد تورنرياس Tomerías
80	4- مصلى سان لورنثو كمسجد
81	5- مصلى أوقبة «بلين دي سانتا في» B.S.Fe كمسجد
87	6- سانتا خوستا وروفيينا وسان سباستيان. كنستان مفترضان من كنائس المستعربين وترسان على أنهما مسجداً.
91	الموروث الإسلامي في الكنائس الطليطلية المدجّنة:
93	1- كنيسة سان أندرس
97	2- كنيسة سانتا إيولاليا
98	3- كنيسة سان رومان
107	4- كنيسة سان لوكاس
113	5- كنيسة سانتياجو دل آزابال (بج الريض)
115	6- الأبراج الطليطلية
123	7- معبد سانتا ماريا لابلاتكا
136	8- معبد الترانستو
139	9- النقوش الكتابية العربية في دور العبادة المدجّنة
146	10- فن التصوير العربي في دور العبادة والمصليات المسيحية
147	ملحق: عقود العمارة الإسبانية الإسلامية والمدجّنة. الأصول والتطور

إشبيلية

175	مدخل
179	المسجد الجامع الأميري «السلبادور»:
184	المسجد الجامع الموحدي
189	1 - المسجد الجامع الموحدي من خلال رواية ابن صاحب الصلاة
194	2 - نحو عملية إعادة تصور للأروقة التي زالت من المسجد
195	3 - ملاحظات حول المحراب
200	4 - الصحن وأبوابه
212	5 - كيف كانت الزخارف في الجزء المسقوف من المسجد
216	الميضأة
217	الخيرالدا
225	1 - داخل الطابق الأول
226	2 - الواجهات الخارجية للطابق الأول للبرج (المئذنة)
238	3 - الأنماط الأكثر شيوعاً في المآذن الموحدية الثلاث
241	4 - الأجر كمادة أساسية في الخيرالدا
242	5 - الخيرالدا طبقاً لابن صاحب الصلاة
244	الخلاصة
269	مسجد Cuatrohabitas (السكان الأربعة)
272	الموروث الموحدي في إشبيلية المسيحية
285	1 - الأضرحة
286	2 - وضعية المصلّى الملكي الذي جرى وضعه في المسجد الجامع بقرطبة
299	مسرد لأهم المصطلحات المعمارية

طليطلة

مدخل:

أشرنا في الفصل الأول إلى عدة مبانٍ في طليطلة ذات أساليب مختلفة غير جيدة التصنيف، وبالتالي فهي تنسب إلى خليط من الإثنيات والثقافات. فهناك السكان القوط والعرب والمستعربون واليهود، ثم تأتي بعد ذلك عملية التوطين المسيحي والعربي الذي بقي أو المدجّن، وتختلف مدينة نهر التاج عن مدينة قرطبة آنذاك، ومثلها في ذلك مثل سرقسطة أو بلنسية حيث لا يوجد بها مسجد جامع، والذي لو وجد لما كان شديد الاختلاف عن مسجد قرطبة. وتضخّر طليطلة بوجود مساجد صغيرة مؤكدة من الناحية الأثرية أو المعمارية، منها ثلاثة مؤكدة وبعض الكنائس التي تحمل صفة «الكنائس المستعربة»، وكذا معبدان يهوديان من إجمالي تسعة معابد كانت فيها، إضافة إلى عدد كبير من الكنائس والأبراج المدجّنة ذات الموروث المعماري الإسلامي الذي يبدو في نظر النقد الحديث بمثابة معمل يجب أن نتأمل من خلاله وضع الكثير من المباني التي زالت والتي ترجع إلى عصر الإمارة وعصر الخلافة، حتى عام 1085م أي عندما جرى غزو المدينة على يد ألفونسو السادس. كانت المباني الإسلامية في طليطلة مشيدة من الحجارة، وقد حل محل هذه المادة كل من الآجر والدبش المصحوب بالجصّ في المباني الحضرية خلال السنوات الأخيرة من القرن العاشر، ويصدق هذا أيضاً على المباني التي عثرت ذلك التاريخ؛ وعلى هذا فإن مدينة نهر التاج أصبحت ذات شخصية مختلفة من خلال استخدام الآجر وتقدمت

في ذلك على المباني التي أقيمت في عصر المرابطين والموحّدين وعلى المنشآت المدجّنة في كل من أرغن وإقليم الأندلس؛ وربما كان المثال الأكثر تعبيراً عن التعايش والتسامح على مستوى المنشآت في المدينة، بين العرب والمسيحيين في منتصف القرن العاشر، ما ورد في الجزء الخامس من المقتبس لابن حيان حيث جرى غزو المدينة وإحلال السلام فيها في عصر عبد الرحمن الثالث عام 932م وشعر أهل المدينة بالهدوء ولم يثوروا بعد بناء العزّام أو إعادة بنائه، أو الحصن، وفتحت المحلات أبوابها وكذلك الأسواق وأخذ الناس يؤمّون مساجدها وكنائسها وميادينها. وينقل لنا ليفي بروفنسال هذه الصورة في كتابه «تاريخ إسبانيا الإسلامية»، حيث يقول إن مستعربي طليطلة ظلوا حتى النصف الثاني من القرن الحادي عشر يتمتعون باستقلالهم الذاتي ويمارسون شعائهم الدينية ويطبقون قوانينهم القوطية مثلما كان يحدث في قرطبة أثناء الحكم الإسلامي حيث كان المبدأ السائد هو ترك المسيحيين المنهزمين يمارسون شعائهم ويرتادون كنائسهم المقامة داخل المدينة، ومع هذا لم يصرح لهم بإقامة كنائس جديدة في المناطق الريفية. كان الإسلام هو المظلة الجامعة في المدن الإسبانية الإسلامية، وكان ذلك في طليطلة ابتداء من القرن التاسع على ما يبدو، وجاء ذلك من لدن محمد الأول الذي أقام أو أعاد إقامة المسجد الجامع الكائن في مركز الرقعة الحضرية. ومن البدهي أن كان هناك مسجد سابق، وربما كانت أعمدته أعمدة معبد سابق قوطي الملامح.



علم الآثار، ودائماً ما نجد العقد الحدودي، القوطي أو العربي، والعقد المفصص كموروث عن المسجد الجامع بقرطبة. ولأسباب كثيرة كانت طليطلة موطن الأساليب المعمارية التي شهدناها في شبه جزيرة إيبيريا بما في ذلك الأسلوب الروماني، وهو الأسلوب الذي ضاع منه الكثير نظراً لقدمه، لكنه يبتدىء هنا وهناك من خلال بعض الكتل الحجرية التي تنطق باسمه لكن عددها أقل من الكتل القوطية. وكانت المدينة عاصمة القوط، أي مدينة الاجتماعات الأسقفية التي ينفذ إليها رجال الدين من مختلف أرجاء شبه جزيرة إيبيريا. وماذا يكون من أمر طليطلة ومبانيها بدون هذه المذكرات التاريخية التي تعرضت للتزييف كثيراً على يد الأجانب الذين يرونها، ابتداءً من «أل جريكو»، على أنها مدينة مشرقية أكثر منها غربية، في الوقت الذي نجد كل شيء فيها يحمل طابع المزيج الروماني والقوطي والعربي والمدجن، أي أنه في المحصلة فن غربي أو وطني، ومن الشرق، كما كُتب، لا نجد إلا مسجد الباب المردوم الدخيل، رغم أن جذور هذا المبنى ترجع إلى قرطبة الأموية لكن جاءت مادة البناء مختلفة وهي الحجر. ربما بدت للبعض هذه الاعتبارات على أنها فلسفية وربما غامضة أو خادعة، لكن أن نجد مدينة مفعمة بالتناقضات وبدون منهج فكري خاص بها فالمحصلة هي أنها ابنة الظرف التاريخي غير محدد المسار، وهذا يقودنا إلى موازاتها بصقلية النورماندية خلال النصف الثاني من القرن الثاني عشر، حيث نجد أن الفن اليوناني والبيزنطي والإسلامي المتبقي في المدينة (هنا نجد أن العصر الإسلامي يرجع في بدايته إلى عام 828م)، قد جعل المؤرخين المحدثين يكتبون عبارات مثل هذه: «هذا التواء ليس ثمرة إيجابية لعدة تأثيرات بل هو عبارة عن مراحل من التحولات النشطة التي طرأت على العناصر البيزنطية والنورماندية والإسلامية والمحلية، وولدت هذه الأخيرة، في بداية العصور الوسطى، من رماد الثقافة اليونانية الصقلية والرومانية المحلية على شكل

تتسم طليطلة بأنها مدينة الملتقيات المتعددة، فهي تزخر بالكثير من التأثيرات القادمة من أنحاء شتى، فخلال القرن السادس عشر يحولها الفنان «أل جريكو» إلى صورة كاريكاتورية من خلال قمة الكاتدرائية التي تسيطر على هذا المبنى، وهو مشهد كثيراً ما تجرى مقارنته بالقدس ويسبق ذلك الـ Golgata (أي الصخرة التي صلب عليها المسيح). تنزه الفنان «أل جريكو» في الحواري الضيقة لهذه المدينة، وهذا ما يدل عليه مخططة الرائع لها الذي يشير فيه إلى العديد من الكنائس المدجّنة، ولكن بدون أثر للمساجد أو المنارات حيث توارت آنذاك تحت تأثير الكنائس. ويعتبر القرن السادس عشر آخر عهود العمارة المرية بالمدينة، فقد أصبحت في ذلك الحين الحاضرة الأكثر تميزاً بطابعها الديني في شبه جزيرة إيبيريا، فيها توجد 31 كنيسة خارج الرقعة الحضرية، أي أكثر من الذي كانت تتوافر عليه إشبيلية عام 1248م وما تلا ذلك، وكان السكان يصلون في دور عبادة إسلامية قديمة ومستمرية وعبرية، وكانوا على وعي بأنه تحت الكاتدرائية القوطية توجد أطلال المسجد الجامع مثلما هو الحال في كثير من دور العبادة المدجّنة التي كانت تحمل آنذاك بعض ملامح عصر النهضة، ويصاحب هذا وذاك أطلال حضارة قوطية زالت أو طُمِرت لكنها كانت واضحة المعالم في التيجان التي أعيد استخدامها، وقد اتضحت معالم هذا الخليط من المباني الخاصة بالإثنيات المختلفة في «الوثائق المستمرة خلال القرنين الثاني عشر والثالث عشر»؛ لقد كان خليطاً تعرض للتدمير البشع، لكننا اليوم يمكن لنا أن نرى فيه معابد ترجع للعصور الوسطى لها أطلال وزخارف يمكن تفسيرها في أكثر من اتجاه، أي هناك ما هو غريب وغير عادي وقد أصبح القاسم المشترك هو القوط والعرب والمبريون والتوجهات القوطية وعصر النهضة؛ وأحياناً ما نجد دار العبادة وهي تأخذ اتجاهاً خادعاً، حيث السهم يتذبذب بين الجنوب والشرق والجنوب الشرقي، وهذا كله تحدٍّ أمام

1 - ما هو قوطي:

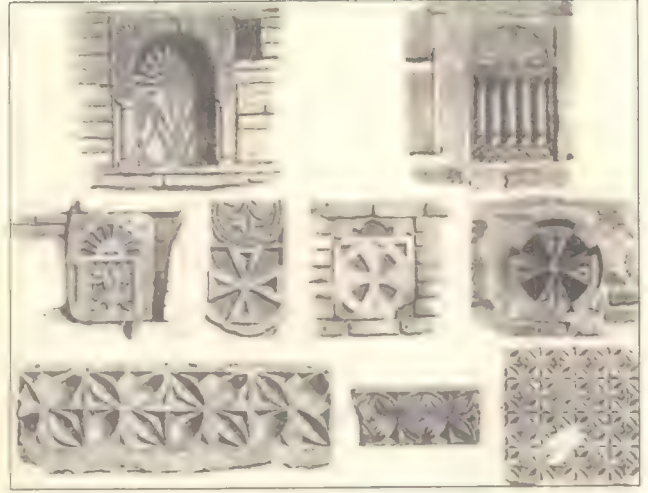
لم يصل إلينا مبنى قائم من العمارة القوطية الطليطلية المتعلقة بالكناش، وبالنسبة لدور العبادة المستعربة الافتراضية التي كانت أثناء الحكم العربي يمكن الخلط بينها، معمارياً، وبين مساجد الأحياء القديمة، التي لا يتجاوز عدد أروقنتها ثلاثة أو أربعة متجهة من الشمال إلى الجنوب، مع نمط المخطط الصليب، على الشاكلة البيزنطية، التي عليها مسجد الباب المردوم (999م) وهو مبنى يضم، مثل باقي المباني المعاصرة له، المقد الحدي من الأجرّ والجدران من الدبش المصحوب بمداميك من الأجرّ. هناك أمر لم يتم التوصل إلى حلّ بشأنه بعد معمارياً وهو الخاص بوضع المدينة خلال عصر الإمارة حيث نجد صورة غامضة لدار عبادة عربية ودار عبادة مستعربة في مكان واحد ويفصل بينهما جدار، وهذا ما نجده في حالة المسجد الجامع طبقاً لرواية ابن حيان، إذ جرى ترميمه في عهد محمد الأول، ذلك الرجل الذي قام مع والده، عبد الرحمن الثاني، بأول عملية توسعة أو ترميم للمسجد الجامع بقرطبة. يشير ابن حيان إلى أن منارة المسجد الجامع بطليطلة قد تهدمت وعُدّت طلب المسلمون موافقة الأمير محمد الأول لإقامتها (886م) باستخدام أموال الخراج، وطلبوا منه أيضاً أن يسمح لهم بضم الكنيسة المجاورة إلى المسجد. وقبل الأمير بكل ما طلبوه منه وبدأت أعمال البناء وضم الكنيسة. وقد وردت هذه اللفظة الأخيرة «كنيس» الأمر الذي يشير إلى وجود دار عبادة مستعربة رئيسية، الأمر الذي يقودنا إلى تكرار عبارة قلناها قبل ذلك هي أن المسيحيين كان مسموحاً لهم استخدام كنائسهم في الرقعة الحضرية للمدينة، لكن لم يكن مسموحاً لهم بناء كنائس جديدة اللهم إلا إذا كان ذلك خارج الأسوار حيث كان المستعربون يعيشون في أحياء مختلفة عن التجمعات السكانية الإسلامية (ليني بروفنتسال). لكن في طليطلة، يبدو أن كل شيء قد تم داخل الأسوار، فتلك الصورة التي أوردها ابن حيان تمكّن لنا أمر توسعة مساجد سابقة

فن إقليمي يميل للقديم لكنه، مع ذلك، به الكثير من التعبيرية. أي أن الأمر شبيه بما حدث في طليطلة حيث اتحدت مجموعة من الشعوب في مجتمع ثقافي وديني. إذن نجد أن تاريخ أو فلسفة الآثار الطليطلية هي الصورة الحية لإسبانيا. وهنا نقول إن تاريخ قرطبة العربي يمكن أن يقاس بتاريخ مسجدها الجامع، وتاريخ إشبيلية بتاريخ المسجد الموحدي الجامع ومعه الخير الداء، أما طليطلة فإنها تقتصر لمسجد جامع، دون أي أثر له، وبالتالي لا يسعنا إلا أن نسعد بما لدينا الذي يتمثل في مسجد الباب المردوم، ابن مسجد قرطبة، لكنه يحمل بصمات محلية واضحة.

كانت طليطلة خلال الحكم العربي عاصمة الثغر الأوسط، وتقع على مسافة قليلة من مدينة «وادي العجاردة» التي انتزعت منها صفة العاصمة؛ إلى طليطلة كان يفد العرب من تونس ومن أصقاع أخرى لحياء الرباط أو التهيو للجهاد. وقد قضى عبد الرحمن الثالث بعض الليالي فيها عدة مرات، على رأس جيشه، وغزاها من جديد عام 932م وكان فيها العديد من السكان المستعربين، وعندما استولى عليها هذا الخليفة جرت إعادة بنائها من جديد بما في ذلك، على ما يبدو، المسجد الجامع؛ لكننا رأينا أن عبد الرحمن الثالث احترم الكناش وظلت أبوابها مفتوحة، وابتداء من تلك اللحظة وحتى عام 1085م كانت المدينة عربية ومستعربة وأخذت المباني الدينية طابع الأسلوب الأموي، بما في ذلك بعض الكناش القوطية التي لازالت قائمة مثل سانتا كروت وسانتا ماريا وسانتا ليوكاديا وسانتا إيولاليا إضافة إلى كنائس أخرى ظلت قائمة حتى أيامنا هذه، نجد أيضاً كنيسة سانتا ماريا التي تمثل التراكب المعتاد في مدنتنا أي كانت مبدأ قوطياً ثم مسجداً ثم كنيسة ثم كاتدرائية قوطية ذات مخطط غير عادي (1227م) وهذا ما نجده في مقبلة النورماندية أي مساجد عامة أقيمت مكان كنائس، ثم تحولت إلى كنائس عند وصول النورماندين إلى الجزيرة.



2



1



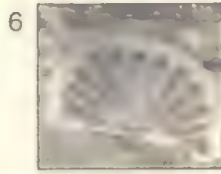
5



3



7



6



4



9



8

لوحة مجمعة ا:
أطلال قوطية في طليطلة .



لوحة مجمعة 2:
أطلال قومية في طليطلة والمناطق المجاورة في المحافظة.



لوحة مجمعة 3:
أطلال قوطية في طليطلة.



على القرن الثامن على حساب دار للعبادة المسيحية، سيراً في هذا على السياسة المناهضة للمستعمرين التي مار عليها محمد الأول، إذ جرى في عصر توسعة الكثير من المساجد، وهي المساجد الكبرى في بعض المدن مثل سرقسطة واستجة ومدينة شذونة ومدينة البيرة وملقة وربما مسجد تطيلة. وابتداء من القرن التاسع حتى بناء مسجد الباب المردوم (999م) تكاثرت في طليطلة الأروقة والمقود الحدودية والأبراج التي لا نعرف على وجه الدقة تاريخ بنائها، وكان كل شيء يسير على هدى الفن الأموي في قرطبة؛ لم يتيق أي محراب في المدينة؛ ولا بد أن أعلى تأثير لقرطبة الأموية في العمارة الطليطلية قد تجلّى في الأساس في المسجد الطليطلي الجامع الذي تأسس في عهد محمد الأول، الذي ربما حظي بالتوسعة أو الإثراء في عصر عبد الرحمن الثالث أو الحكم الثاني، ذلك أن عمليات التوسع العبقريّة والمعقدة التي عاشها المسجد الجامع بقرطبة (ق 10) كانت لها أصدائها على المسجد القرطبي انطلاقاً من القاعدة العامة الخاصة بزيادة السكان، فكلما زاد عدد السكان دعت الحاجة لزيادة مساحة المسجد لصلاة الجمعة وما يصحب ذلك من إثراء زخرفي، فإذا ما كان قد جرى تطبيق هذه القاعدة على مساجد ثانوية في أحياء طليطلة مثل مسجد سلبادور وسانتا خوستا وروفيينا بزيادة رواق واحد خلال القرن الحادي عشر، فماذا عن هذه النمطية المتحركة الخاصة بمخطط المسجد الجامع الذي يقع وسط المدينة وهو محط أنظار المسلمين كافة؛ في هذا المقام نجد أن مساجد الثغر الأعلى (ومنها كل من مسجد تطيلة ومسجد سرقسطة على سبيل المثال) عاشت الأحداث نفسها التي عاشها المسجد الطليطلي، وقد أمكن معرفة مقاسات المسجد من خلال مقاسات الكاتدرائية بتطبيق تقنية «الجيو تكنيك» (كونراد فون كونرادشيم، وجارثيا وأورثيث) (انظر لوحة مجمعة 24 من الفصل الأول)، ذلك أن أبعاد الحرم تقترب من أبعاد مثله في

المسجد القرطبي الأول الذي شيد في عصر الإمارة، كما أن الصحن والمنارة يقمان في الجهة الشمالية، وربما كانا في المكان الذي فيه الآن صحن الكاتدرائية، في «أرض الحناء» Alcana القديمة، الذي كان موجوداً خلال القرنين الثاني عشر والثالث عشر ثم قضى عليه الأسقف بدرو تينوريو، الذي شيد الصحن الحالي؛ وكان للصمت المطبق الذي خيم على المسجد الطليطلي الرئيسي أثره على ما لحق، إذ نجد أن العمارة اللاحقة في المدينة لا تبدو وكأن لها سابقة محلية ويشمل هذا ما هو إسلامي وما هو مدجن، ولا نقول بذلك عن العمارة المستعربة التي نجدها في أي من طبوغرافيات المدينة بتنويهاها وخذاعها.

يبدأ تاريخ دور العبادة الطليطلية بكميات من الكتل الحجرية المزخرفة، وهي كتل، كما قلت، قوطية أكثر منها رومانية وتوجد في مختلف مواقع المدينة، كما نراها في المساجد، مكانها المفضل، سيراً على أصول أميرية تم إقرارها في قرطبة وفي مدن أخرى، في تواز مع المساجد المتاحف في إفريقية، وهذا ما نجده في مسجد السلبادور أو الكنائس المدجّنة المبكرة التي ترجع إلى نهاية القرن الثاني عشر وطوال الثالث عشر (كنيسة سان أندرس وسان رومان وسانتا إيولاليا وسان سباستيان)، ذلك أن التدهور الذي عاشته العمارة القوطية أخذ يتوارى لتعود للظهور من جديد في المرحلة الانتقالية العربية المسيحية، وبالتالي أخذت القطع التي كانت في المساجد ترحل إلى دور العبادة المسيحية الجديدة؛ كان أمادور دي لوس ريوس أول من تعرض، عن قصد، لهذا الموروث القوطي الذي تجسد في عدد من الجزازات والقطع المحفوظ أغلبها في متحف الآثار بالمدينة ومتحف Concilios de San Romano وفي متاحف معاصرة (لوحة مجمعة 1: 1، 2)، ويبلغ عدد هذه القطع في الوقت الحاضر أربع مائة، تبرز من بينها النافذة ذات العقد الحدودي المزدوج (3)، التي عثر عليها في سان خنيس، وهي دار للعبادة



أخرى ذات طبيعة خاصة، وهي ترجع إلى هذه القرية الأخيرة، وهي ذات عقود متقاطعة نصف أسطوانية (لوحة مجمعة 2: 11)، ويمكن أن نضع ذلك المقد في طبيعة العقود الحدودية المتقاطعة في المسجد الجامع بقرطبة خلال القرن العاشر ومسجد الباب المردوم؛ هذه القرية، الموناسيد، ورد اسمها عام 1086م في ممرض ما تبرع به أفونسو السادس لكنيسة سانتا ماريا (كتب اسمها المنستير) (ريبيرا رثيو). تضم كنائس سانتا إيولاليا وسانتا ليوكاديا وسان سباستيان تيجان قوطية مهمة (لوحة مجمعة 1: 2) وقطعاً في كنيسة سان بيثتي، وسان بدرو مارتير، والقديستين خوستا وروفيينا، إضافة إلى تاجي عمود جرى استخدامهما، لسنا ندري سبباً لذلك، داخل مسجد الباب المردوم وهو مبنى يبدو في ظاهره أنه يرجع إلى عصر الخلافة. لكن لم نتمكن، حتى الآن، تسجيل التيجان العربية التي تنسب إلى دور عبادة سابقة على عام 1085م، ويبدو أن هذه القطع جميعها موجهة لقصور مملكة الطوائف التي ظهرت في طليطلة خلال القرن الحادي عشر. أشرت قبل ذلك إلى أن مسجد السليادور، في طليطلة، يضم ثروة قوطية مهمة بدءاً بقاعدة مهمة عليها مناظر قديمة تتعلق بمجرات المسيح (لوحة مجمعة 14)، إضافة إلى قطع أخرى عليها زخارف نباتية (لوحة مجمعة 3: 1، 2)؛ ويضاف إلى ما سبق بعض الكتل الحجرية التي عثر عليها في متحف الآثار بالمدينة (3) (4) (5) حيث نجد أن لمناصيرها الزخرفية النباتية صلة بما نجده على الجرازات المسجلة في منطقة الثغر الأوسط: كاندراثة لشبونة (6) حصن مالبيكا دي تاج (طليطلة) (7) وكنيسة ألكويسكار القوطية (قصرش) (8) وفي ماردة. ولمزيد من التعمق في هذه العناصر الزخرفية نجد أحدها على كتلة حجرية في قصبة سوسة (تونس)، نشر عنها أ. ليزن دراسة (9). هناك تاج كورنثي أملس، يعتقد أنه قوطي، في متحف الآثار بالمدينة (لوحة مجمعة 20: 3)، وكذلك الأمر بالنسبة

تقع وسط المدينة، إضافة إلى جزء عثر عليه في حارة تحمل الاسم المذكور (خوليو بوزس مارتين - كلينو)؛ وإلى هذه القطع تُضمّ خلال السنوات الأخيرة قطع أخرى من المدينة نفسها أو من قرى أخرى مثل تلمنكا (4)، حيث يقول جومث مورينو بوجود كنيسة قوطية عثر على أطلالها الزخرفية في الكنيسة والبرج، إضافة إلى قطع أخرى جرت الأفادة منها في بناء أسوار هذه المدينة التي تعرضت للكثير من التدمير؛ نجد أيضاً سان بابلودي لوس مونتس التي درس القطع التي بها أ. ري باستور (5) (لوحة مجمعة 2: 1)؛ وفي إبروستس نجد حلية معمارية متموجة ملساء، وقد درست بعض القطع في الموناسيد (لوحة مجمعة 2: من 5 إلى 11)، وكذا لوحة تأسيس للكنيسة القوطية «لوس إيتوس»، في أورجات (لوس بالماسيدا). انتهى المأل بالكتل القوطية الأكثر أهمية في مسجد السليادور حيث نشر على عمود مربع مهم، سوف نعرض له في موضع آخر؛ ولا زال البرج المدجّن سانتو تومي يضم حتى اليوم قطعتين مهمتين، إحدهما غير مسبقة داخل الباب، والأيقونة ذات المحارة والممودين الصغيرين (لوحة مجمعة 1: 1)؛ وهناك قطعة شبيهة في سان أندرس (لوحة مجمعة 2: 4)، وكذلك قاعدة عمود وحلية معمارية متموجة جرى استخدامهما في القطاعات الداخلية في دار العبادة المذكورة. أمكن أيضاً العثور في جسر القنطرة على بعض القطع (لوحة مجمعة 1: 6، 8)، وكذا من باب المدينة الذي يحمل الاسم السابق (9)؛ نرى هذه القطع في Abades في قطاع سور قريب من باب كامبيرون أو الباب القديم المسمى باب اليهود. إذن هناك العديد من القطع التي تضم بعض الزخارف النباتية ذات البتلات الأربع، وهي ذات طبيعة ترجع إلى مدينة ماردة طبقاً لجومث مورينو، منتشرة في المدينة (لوحة مجمعة 1: 1، أ - G-H ورقم 2 E) وكذلك في سان بابلودي لوس مونتس (5) وقطعة أخرى في الموناسيد (لوحة مجمعة 2: 10). هناك قطعة



لممود مربع مزخرف يحمل فوقه العقد العربي الحدودي لمسجد افتراضي، هي الكنيسة المسماة اليوم سانتا خوستا و روفينا. توجد في باب «الشمس» (ق 14) بقايا تابوت يرجع إلى بداية العصر المسيحي، وكذا، في بيساجرا القديمة، نجد المنجة المفتاح للعقد المركزي الخارجي وهي قوطية كما أشار إلى ذلك جومث مورينو. وفي بعض أقدم الأبراج الطليطلية، التي ربما قامت بدور المثانة في فترات سابقة، نجد أفايريز حجرية ذات زخارف قوطية موضوعة حسبما اتفق وسط الدبش في الحوائط الخارجية، وهذا ما نراه في سان بارتولوميه، ذلك أن بعض نوافذه يضم عموداً صغيراً فيه تاج من الطراز نفسه، إضافة إلى أعمدة صغيرة لنوافذ في برج سانتياجو دل أزابال. وسوف نرى في حينه التيجان الاثني عشر القوطية الرائعة التي أعيد استخدامها في عقود الكنيسة المدجّنة سان رومان التي تم تكريسها عام 1221م في الوقت الذي وضع فيه حجر أساس الكاتدرائية القوطية مكان المسجد، وتجري إضافة المذبح المدجّن لمسجد الباب المردوم هناك قطع قوطية مهمة في متحف Los concilios: 10، 11 (من كنيسة سانتا خوستا وسانتا روفينا)، 12: نقوش كتابية عثر عليها إلى جوار كنيسة «كريستو دي لايجيا» (م.خ. دي أرغونيسس) (لوحة مجمعة 3).

هذا التراكم من القطع السابقة على العصر الإسلامي والذي لم تشهده أي مدينة في الأندلس، ماعدا قرطبة وماردة، حيث يحظى الأول بعدد ضخم من القطع في مسجدها الجامع، يؤكد أمر بدهياً، وهو أن النشاط المعماري في هذه المدينة الملكية، على عصر الملك القوطي ريكايردو لم يكن أقل من الذي عشناه مع هاتين المدينتين الأخريين، كما تشير المصادر الأدبية المسيحية على أن الكنائس في ماردة كانت رائعة الزخرفة، وهذا ما تصح عنه بعض الأعمدة المربعة التي جرت الإفادة بها في قصبة المدينة التي شيدها عبد الرحمن الثاني؛ وتحدثنا هذه المصادر الأدبية عن

كنائس قوطية طليطلية، ولكن دون أي تحديد طبوغرافي لها. وقد أشار بعض المؤرخين أن المملكة الإسبانية القوطية في طليطلة تمثل اكتمال أول توحيد لإسبانيا، وتقوم قواعد هذه الوحدة على مسيحية السكان الإسبان الرومان إذ أعلنت المسيحية ديانة رسمية بعد الاجتماع الأسقفي في طليطلة عام 587م في ظل حكم الملك ريكايردو؛ وعندما سقطت دولة القوط عام 711م أمام زحف الإسلام عاش الفن حالة التدهور التي كانت عليها الأوضاع السياسية والثقافية خلال حكم القوط. كان في طليطلة كنائس لها عقود حدودية إسبانية أو شديدة الانحناء. وجرى إثرائها بالقطع التي شهدناها في اللوحات المجمعمة السابقة، وجرى ذلك في الأديرة الريفية أو الكائنة في الأرباض، وفي هذا الإطار يمكن تصنيف المباني التي إليها تنسب القطع التي عثر عليها في سان بابلو دي لوس مونتنس وفي الموناسيد (من المسمى المسيحي أو اللفظة العربية الموناستير)، ولما كان الموروث القوطي في كل من طليطلة وماردة يتسم بالثراء وتشاركهما قرطبة، هنا يجب إعادة النظر في دور البطولة الذي قامت به هذه الأخيرة في المراحل الأولى لتكوّن ملامح الفن الأموي طوال القرنين الثامن والتاسع وأن نشرك معها مدينة نهر التاج (طليطلة)، وما يمكن قوله في هذا المقام هو أن طليطلة، على طول نشاطها الفني الإسلامي، ثم المدجّن بعد ذلك، سرعان ما تبنت كافة التجديدات التي كانت تظهر بشكل تدريجي في كل من قرطبة وإشبيلية وغرناطة، ولم تضارعها أية مدينة إسبانية إسلامية في مجاراة التجديدات القرطبية منذ البداية حتى عام 1085م وكذلك في بقاء واستمرار بعض العناصر القديمة مثل العقد الحدودي الكلاسيكي، يليه العقد المفصّص خلال النصف الثاني من القرن العشرين، والمكون من ثلاثة أخمسة فصوص، ليس أكثر، وسواء كان مصحوباً بالطنف أم لا، وفلّت هذه العناصر تقوم بدور البطولة حتى نهاية الفترة المدجّنة.



يبدو أنها كانت كنيسة مستعربة أو مسجداً (أطلال قوطية وعربية)، وسان تيرسو، إضافة إلى أديرة قوطية. وهنا يجب أن نشير إلى هذه المعلومة التي تقول إن ألفونسو السادس عندما غزا المدينة تبرع لكاتدرائية طليطلة (التي كانت آنذاك مسجداً) بكل الأديرة التي كانت مفتوحة في المدينة. واجتمع الأساقفة [الاجتماع التاسع (655م) والحادي عشر (675م)] في كنيسة سانتا ماريا دي طليطلة، ويقال إنها أثناء حكم المسلمين للمدينة كانت هناك كنيسة تسمى «كنيسة الملك» شيدت في عصر القيصر دقلديانوس (الحميري)، كما وردت هذه المعلومات أيضاً في كتاب التاريخ الأيسيدوري «Historia Pseudoisidoriana» غير أن التسمية هي الآن «سانتا ليوكاديا»، عصر الإمبراطور دقلديانوس، ولا شك أنها واحدة من الاثنتين الكائنتين داخل الأسوار.

هذا هو كل شيء بالنسبة لدور المباداة القوطية التي تقتصر لأسس أثرية تؤكد بنية بعضها، ذلك أن نموذج المخطط، على شكل صليب، الذي وجدناه في مسجد الباب المردوم لم تتم البرهنة على وجوده بشكل حاسم في المدينة، اللهم إلا إذا قبلنا بصحة ما عليه الكنيسة القوطية الناجمة عن عملية الجسّ الجيوتقني في الكاتدرائية وقام به كونراد كونرادشيم؛ تم تحديداتها في القطاع المجاور للمود المربع للكاتدرائية، وبالتالي فهي تقع في حرم المسجد الجامع الذي يرجع لمصر الإمارة، وفي هذا المقام تجدر الإشارة إلى ما عليه المسجد القرطبي سانتا كلارا الذي شيد على أطلال كنيسة ترجع إلى العصر المسيحي الأول ذات الطابع البيزنطي، والتي يتكون مخططها من تسعة فراغات محددة (مارفيل رويث)، وربما ترقد تحت الأطلال المعمارية أطلال عمارة دينية قوطية اختلطت بأطلال المساجد التي استؤصلت عملياً مع بداية القرن الثالث عشر، عندما أخذت تتم المدينة نماذج دار العبادة المدجّنة المشيدة من الآجر، وربما كانت تلك الأطلال

تؤكد المصادر الأدبية المسيحية التي أوردها بويرتاس ترياس أن مسمّى «سانتا ماريا» كان يطلق على الكثير من الكاتدرائيات القوطية، فهل كانت طليطلة وحدها هي التي تضم معبدتين يحملان الاسم نفسه، أحدها دار العبادة التي أصبحت اليوم الكاتدرائية، بينما الآخر هو الذي يوجد في منطقة الحزام، أي داخل أراضي القصر العربي، طبقاً لنظرية خوليو بورتس مارتين كليثوف؟ يبدو أن مسمّى سانتا ليوكاديا الذي تشير إليه هذه المصادر قد أطلق على ثلاثة دور للعبادة، طبقاً لـ ب. فلورس، حيث عاشت القديسة، ربما كانت الكنيسة التي توجد في منطقة سان رومان، والكنيسة الخاصة بسجنها إلى جوار القصر، وضريحها في البازيليكا التي تقع خارج الأسوار، وهي اليوم كنيسة كريستودي لايبجا حيث أقام هناك بعض الكهنة برئاسة رئيس الرهبان، عام 1162م، ثم تحولت بعد ذلك بسبع سنوات إلى دير (ريبييرا رثيو). علينا أن نتذكر أن قرطبة كان فيها داران للعبادة تحملان المسمى نفسه: سان أنيسكلو). كما ورد في طليطلة ذكر اسم كنيسة «سانتا كروث» ولكن دون تحديد للموقع أي فيما إذا كانت داخل الأسوار أم خارجها؛ هناك أيضاً كنائس الرسولين بدرو و بابلو، وسان كوسمي، وداميان، حيث تظهر هاتان التسميتان وقد أطلقنا على دور للعبادة ورد ذكرها عام 1162م (ريبييرا رثيو)، نذكر أيضاً أديرة مثل سانتا إيولاليا وسان ميغل، فربما كانت هي الكنائس المعاصرة، داخل الأسوار، التي تعمل هذه التسميات وهي ذات أسلوب مدجّن، مشيدة من الآجر، إذ نرى أن الأولى تضم تيجان أعمدة ترجع إلى عصر ما قبل الإسلام في الرواق الرئيسي، لكن لم يرد ذكر اسم سان سباستيان، فربما كانت مسجداً خاصة إذا ما وضعنا في الحسبان المحور المركزي الذي يمتد من الجنوب إلى الشمال (أطلال قوطية)، وسان خنيس (أطلال قوطية)؛ وهناك كنيسة سان لوكاس (بدون أطلال قوطية)، ثم سانتا خوستا وسانتا روفينا، التي



للقطع القوطية، الأمر الذي يقودنا إلى التفكير بأن طليطلة Tuleum الرومانية قد تعرضت لتعديل جوهري قيل أن تصبح طليطلة العربية. ومن خلال «العولبة المستعربة»، لعام 754م، التي استخدمها تورس بالباس في أبحاثه الطليطلية، ومن خلال Chronican de Isidorus Pascensis نعرف أن «وامبا» Wamba، أحد الملوك القوط، عام 674م، قام بتنفيذ أعمال مهمة لتجديد طليطلة وتجميلها، الأمر الذي جعلها تسهم في استمرارية النقوش التذكارية التي توجد على لوحات من الرخام الأبيض والقائمة عند الأبواب وبعض الأبراج الصغيرة. وبالنسبة للصورة التي كانت عليها الكنائس القوطية الطليطلية تجدر الإشارة إلى بعض الرسوم التي تضمها مخطوطة «Codice Vigilanus» لسان مارتين دي ألبيدا، نابارة (انظر لوحة مجمعة 24: 6 في الفصل الأول)، وكذا كنيسة سانتا ماريا وسان بدرو، وهي عبارة عن مباني بسيطة ولها واجهات من صنفين إحداها ذات باب له عقد نصف أسطواني فوقه خط من نوافذ أربع ذات عقود متماثلة، وربما كانت حدوية؛ أما الثانية فلها نافذتان على جانبي المدخل، ويشير الرسّمان إلى جسم المذبح وسقفه الخاص به لكنه أقل حجماً من جسم المبنى. هناك الكثير من هذه الرسوم في المكتبة الضخمة الخاصة بالمخطوطات المستعربة إذ نجد فيها إلحاحاً على مباني ذات واجهات حية مكونة من عقود متراكبة في قطاعات رأسية مرتبة ولها المقعد الحدوي الكلاسيكي، وهذه العناصر كلها نتقلنا، إحقاقاً للحق، إلى بوابة سان استبان بالمسجد الجامع بقرطبة، ولا شك أن هذه الأشكال منبثقة عن الباب المذكور وهذا ما تدل عليه التوجهات أو صور طبق الأصل لتلك الواجهات القوطية التي زالت من الوجود، وعلى أي حال فإن الباب ذا المقعد الزخرفي ظل قائماً في واجهات دور العبادة الطليطلية (لوحة مجمعة 4: 1، 2 سانتياجو دل آرأبال، 3 سانتا أورسولا طبقاً ل. ف. دلت ساجويس، 5: سان أندرس، والواجهة رقم 6 لباب الشمس)، وربما

التي يمكن العثور عليها إلى جوار الكنائس اليوم، وتشير الدراسة الممنونة «الوثائق المستعربة الطليطلية خلال القرن الثاني عشر والثالث عشر» لجونثالو بالنسيا إلى دار العبادة المدجّنة سان رومان، التي تم تكريسها (عام 1221م)، والتي ترجع لعام 1125م، وهذا تاريخ قابل للتطبيق على مسجد أقيم هناك، اللهم إلا إذا كان كنيسة قوطية. الأمر الذي يفسر ذكرها قبل ذلك، ثم أعيد استخدامها في البلاطة الرئيسية لدار العبادة المدجّنة، وهذه أدوات حمل غير ضرورية ذلك أنها ملصقة بأعمدة مربعة قوية مشيدة من الحجر، ولهذا فإن التيجان تحمل إشارة رمزية أو تعبير عن الجمالية القوطية التي ضاعت. غير أن من الصعب أن نعرف فيما إذا كانت سياسة توزيع القطع القديمة، التي كانت محط اهتمام العرب في الأندلس وإفريقية، سواء كان ذلك أثناء الحكم العربي أو الحكم المسيحي كانت تتبع خطأ منطقياً أو تحضرياً، وهي تلك التي عثر عليها في إطار تلك الخوذة أو الحي أو الكنيسة أو الدائرة لدعم بناء دار العبادة الجديدة. وفي هذا السياق لم نتمكن من التوصل إلى خط واضح فيما يتعلق بالمسجد الجامع بقرطبة والتي لا نستغرب أن تصل إليه قطع من مختلف أنحاء إسبانيا وكذلك شمال إفريقيا. نعود إلى الحالة الطليطلية وماضيها الروماني والقوطي، لنجد أن المدينة تعيش حالة تموين ذاتي، لكن أين ذهبت هذه المجموعة الثرية من التيجان والأبدان وقواعد الأعمدة والحليات المعمارية المتموجة التي كانت في المسجد الجامع الطليطلي؟ إذا ما قبلنا بأن بعضها هو مجموعة أبدان الأعمدة الرخامية المقامة الآن في الكورس الحالي للكاتدرائية، رغم أن أقمار هذه الأعمدة لا تشير إلى ذلك، إذ لا يعقل أن تكون جزءاً من أروقة المساجد الرئيسية، وربما كان مصدرها قصورا عربية محلية كانت قد أخذت تتضاءل خلال القرن الثالث عشر. هناك ملاحظة أخرى ليست أقل إدهاشاً ألا وهي قلة القطع الرومانية بالمقارنة بالكثرة الهائلة



مستشفى سانتا كروث أو «الوادي الوطيء» V. Baja، في المنطقة التي بدأت فيها الحفائر الآن، بالنسبة للكنائس يجب أن يحترم المكان الذي عليه الكاتدرائية وأغلب الكنائس. ربما كانت كنيسة سانتا ليوكاديا (التي توجد في Pretorio أو في الرّبط)، في الرّبط المسمى «الوادي الوطيء»، وكذا كنيسة سان بدرو وسان بابلو (في Pretorio) كانت مرتبطة بالمقر الافتراضي للملكة القوطية الذي كان قائماً هناك.

2 - ما هو مستعرب وما هو مدجن؟

وماذا عن الكنائس المستعربة؟ هذا هو التساؤل نفسه الذي طرحه قرطبة، رغم أنه ينسب إلى السيد رودريجو خيمينث دي رادا (De rebus Hispanie) النبأ القائل إنه أثناء الحكم الإسلامي للمدينة (711-1085م) كانت هناك تسع كنائس تمارس فيها الشعائر، وبالتالي يمكن اعتبار أنها ترجع إلى العصر السابق على الإسلام، هذه الكنائس هي «سانتا خوستا و روفينا، و سانتا إيولاليا، و سان لوكاس، وسان سباستيان، وسان ماركوس، وسان توركواتو أمينوم سانتكتوروم Omnium Sanctorum وسانتا ماري دي الحزام، وسان كوسمي، وسان داميان»؛ هذه الكنائس الموضوعية بين علامات التخصيص أوردتها الباحثة الطليطلي خوليو بوزس مارتين - كليتيو. إذ أضاف في أحد هوامش بحثه: «إن ذلك مرجعه تورس بالباس الباحث الذي أضاف كنيسة عاشرة إلى الكنائس التسع وهي سانتا ليوكاديا»؛ ويضيف الباحث في الهامش: «إن هذه الكنائس التسع ومعها العاشرة لم تظهر في المكان أو المصدر المشار إليه والخاص بخيمينث دي رادا، وما هو قائم هو الإشارة إلى ست كنائس دون ذكر أسمائها، وبالتالي فتحنّ نجعل المصدر الذي اعتمد عليه تورس بالباس بشأن هذه المعلومات». وردت الأنباء الأولى الخاصة بالكنائس المستعربة في وثائق «أرشيف الكاتدرائية» التي

كان تقليداً أو سيراً على شاكلة واجهات المساجد في المدينة، التي لا نعرف بدقة تواريخها، مع الأخذ في الحسبان واجهات مسجد الباب المردوم حيث نرى لأول مرة في المدينة العقود الحدودية متراكبة فيما بينها وهذه إحدى سمات الكنائس المدجّنة محل التعليق. ورغم ذلك تجدر الإشارة بالنسبة لهذه الأبواب، إلى المخطط A لكنيسة سانتياجو دل أرابال بعلياتها في الجوانب التي تذكرنا بأبواب المساجد الموحّدية الإفريقية، نمط B، وهذا يقودنا إلى مناقشة ما إذا كانت تلك الأبواب الطليطلية، بما في ذلك العقد الحدودي الذي يحيط به عقد مفصّل، كانت ذات أصول موحّدية وليست أموية (في هذا الشأن انظر لوحة مجمعة 1 الفصل السادس)؛ وبالنسبة لأصول هذه الواجهات جميعها، التي تتسم بالأهمية والغموض، والتي نراها في بعض المباني المدنية أو الدينية في إفريقية ربما علينا أن نتأمل تلك العلية التي ينظر إليها على أنها قوطية والتي هي جزء من «مجموعة بتكارين»، بنسلفانيا (متحف الفن في فيلادلفيا) (انظر لوحة مجمعة 17، 13 في الفصل الأول)؛ من خلال هذا المنظور إذن نجد أن ما هو قوطي في طليطلة يرقد تحت الأرض ولم يكتشف بعد، وفي هذا السياق ربما نحصل على المزيد من المعلومات ذات الطابع المعماري والزخرفي من خلال ما جرى العثور عليه، خارج الأسوار، من مدينة حربية أوحى أرسنقراطي يرجع إلى العصر القوطي، بمحاذاة نهر التاج في ذلك القطاع الأيمن لجسر سان مارتين.

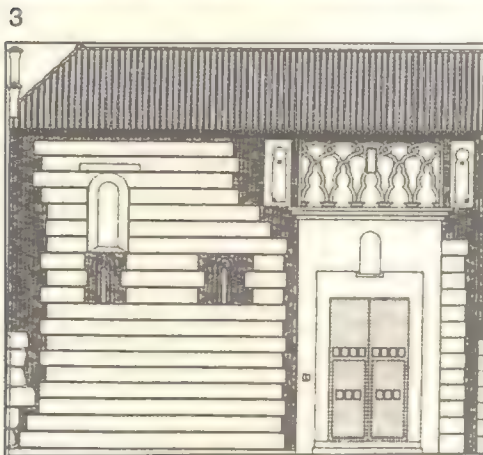
هذه الاكتشافات ذات الطابع المزدوج، الملكي والديني، خلال العصر القوطي والعصر الإسلامي، يراها بعض الباحثين في أيامنا هذه (المملكة القوطية بطليطلة و Historia gothorum S. ildefonso)، تلوح النظرية والنظرية المضادة بالنسبة للثقافة الأثرية القوطية بالمدينة؛ فإذا ما كان مركز سلطة المملكة القوطية موجود في القطاع الأعلى بالمدينة، وهذه هي النظرية التقليدية، أي في المنطقة المسماة «المرقب»



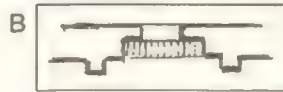
2



1



3



B



A

6



5



لوحة مجمعة 4:

واجهات مدجنة طليطلة ذات تصميم على شاكلة أبواب المساجد.



خلال الأعمال التي قاموا بها في المناطق الطليطلية بتدمير دور العبادة المسيحية وإلى تكريس المسجد الذي تحول قبل ذلك إلى كنيسة، وهناك حالات تشهد بذلك وهي طليطلة وقلمة تراب القديمة. أخذت تصل إلى طليطلة أمواج من المستعربين يرافقهم مرشدهم الروحي وعدد كبير من أفراد الأكليروس (الحوثية الألفونسية الإمبراطورية)، وبعد الاستيلاء على ألمرية (1147م) اتجه الكثير من هؤلاء للتوطين في وادي نهر التاج.

يجب أن نأخذ في الحسبان أيضاً أن بعض القرى الطليطلية كان فيها معابد يهودية، تحولت بعد طرد اليهود إلى مساجد جامعة إسلامية، وذلك حتى لا يقوم المسلمون ببناء مساجد جديدة غير التي كانت قائمة؛ ويمكن أن نذكر حالات مشابهة في إشبيلية القرن الثالث عشر. في ما يتعلق بطليطلة القرن الثاني عشر نجد أن بعض الباحثين يسلط الضوء على الأسقف السيد برناردو، الأسقف الأول في طليطلة، والرجل الذي اصطدم بالأكليروس المستعرب نظراً لأنه أجنبي وعدو للطقوس الإسبانية، فقد وجد هذا الأسقف أن دور العبادة القائمة كافة كانت تمارس الطقوس الدينية على طريقة المستعربين، الأمر الذي أدى إلى احتلال المسجد الجامع، ونقض ما تم الاتفاق عليه في وثيقة الاستسلام التي جرى توقيعها عندما سقطت المدينة في يد ألفونسو السادس 1085م (بوزس مارتين كليثو). إذا ما نظرنا للأمر من الناحية المعمارية نجد أن الكنائس التي يفترض أنها مستعربة قد جاءت دون أبراج. باستثناء كنيسة سان لوكاس، أي أن التي ليس لها أبراج هي سانتا إيولاليا، وسانتا خوسنا وروفيينا، أما كنيسة سان سباستيان فإن البرج مدجّن ويلاحظ أنه متأخر تاريخياً إلى حد بعيد عن تاريخ بناء دار العبادة المستعربة أو المسجد؛ وكخط مواز لهذا نجد الشيء نفسه في الكنائس المستعربة شمال شبه الجزيرة الإيبيرية، التي درسها جومث مورينو، غير أن

ترجع إلى القرن الثالث عشر (ريبيرا رثيو). رغم أن الكنائس الست، مع مسميات التكريس موجودة في «حوثية الملك بدرو» لكن لم يصلنا منها إلا أربع تعرضت لكثير من التعديل، وتحولت الأولى والرابعة إلى مساجد في التاريخ الحديث حسبما سنرى بعد ذلك، وبالنسبة للكنيسة المضافة، سانتا ليوكاديا دي الحزام فإن ذلك الباحث الطليطلي يرى أن «كنيسة العذراء مريم بطليطلة، التي وردت في مخطوطة ترجع إلى عام 1067م، أثناء حياة المأمون، أحد ملوك الطوائف، أو في خضم ازدهار الحكم العربي، سوف تكون «سانتا ماريّا دي الحزام» وهي كنيسة مستعربة ورد ذكرها في وثيقة تبرع قدمها الملك ألفونسو السادس للكاتدرائية عام 1095م؛ وهنا يحتمل أنه عند تحويل الكنيسة الكاتدرائية سانتا ماريّا إلى مسجد، حلت محلها كنيسة أخرى تحمل الاسم نفسه ولكن داخل «الحزام الإسلامي»، وكان يقيم فيها المطران المستعرب حتى جرت استعادتها على يد ألفونسو السادس، فهل كانت كنيسة سانتا ماريّا، التي ورد اسمها عام 1067م، دار عبادة ملصقة أو قريبة من المسجد الجامع وسط المدينة، أي ذلك الكلاشيه القائم في أماكن كثيرة نذكر منها حالة تطيلة وحالة استجة؟ ومن ناحية أخرى فإن تلك الكنائس التي يبدو أنها ظلت تحمل صفة الكنائس المستعربة إذا ما كانت قائمة حتى ذلك الحين، وهي كنيسة سانتا خوسنا وروفيينا، وكنيسة سان سباستيان ربما تحولت إلى مساجد، فإن علينا في هذا السياق أن نفكر في توزيع جديد لدور العبادة حسب الديانات خلال الفترة اللاحقة على الحكم العربي؛ فإذا ما نظرنا إلى كنيسة سان لوكاس، وسانتا إيولاليا لوجدنا أنهما تحملان البصمات المدجّنة، ربما ترجمان إلى فترة متقدمة خلال القرن الثالث عشر، وبالتالي يمكن اعتبار أنهما كانتا مستعربتين ولكن من نمط جديد، بسبب هجرة المستعربين من إقليم الأندلس إلى المدينة الناجمة عن سياسات المرابطين والموحدين، إذ قام هؤلاء من



رأيناه في حالة الموناسيد أو سان بابلو دي لوس مونتس. هي ذات مخطط على شكل صليب يكاد يكون يونانياً، ولها عقود حدوية، وقد انتقلت إلى مخطط المذبح الذي يبرز من الخارج على شكل مربع مثل الكنيسة المستعربة في «بويشتر» خلال سنوات حكم عبد الرحمن الثالث، وكذا في سان ميغل دي إسكالادا التي ترجع أيضاً إلى القرن العاشر. نجد أن كنيسة «مَلِكِي» مشيدة من كتل حجرية صلبة مرصوفة دون مونة، وهذا أمر معتاد في كل ما هو قوطي معروف بما في ذلك كنيسة سانتا ماريا دي ترامبال دي الكويسكار (قصرش) (لوحة مجمعة 5: 3) وفي الجامع الأموي الأول بقرطبة وكنيسة قبابها، كما ظهرت في المناطق المحيطة بها قطع من الجص الزخرفي، وهنا يجب أن نتساءل فيما إذا كانت الكنائس الطليطلية ترجع إلى العصر القوطي.

3 - مواد البناء:

ما نراه في طليطلة اليوم، من خلال عمارتها، السابقة واللاحقة على عام 1085م نجد أن مادة البناء هي الآجر والدبش المحاط بمداميك encintada، ويقول تورس بالباس إن ذلك يشمل أيضاً المسجد الجامع، غير أن العناصر الزخرفية الحجرية القوطية التي جرت دراستها كانت تتطلب وجود كتل حجرية على الطريقة الرومانية القديمة طبقاً لما نراه في بعض جدران «المرقب» Miradero (لوحة مجمعة 5: 4) وكذا ما نعثر عليه من بقايا جسر المياه (لوحة مجمعة 5: 6) وبعض الكتل الحجرية إلى جوار الباب المردوم، كما أن هذا الباب يضم عقوداً نصف أسطوانية مسننة على الطريقة الرومانية وربما القوطية (لوحة مجمعة 6: 7). هذه الكتل، الرومانية أو القوطية، نجدها قائمة كمواد بناء في الكثير من قطاعات الأسوار التي أعاد العرب بناءها في المدينة وكذا في مثذنة السلبادور. (لوحة مجمعة 6: 1) (باب القنطرة)؛ 2: (باب بيساجرا القديمة)؛

هناك استثناء ربما كان في الكنيسة القديمة سيلوس (954م) فقد أسفرت الحفائر عن وجود أثر لمخطط برج أجراس منفصل عن دار العبادة (فونتين). على أي حال فإن المصادر الأدبية المسيحية تشير إلى أن بعض البازليكات القوطية كانت تتوفر على أبراج، كان يطلق عليها مصطلح *turrus* نظراً لأنها كانت أسطوانية رغم أنها شيدت أيضاً مربعة أو عريضة (بويرتاس تريكاس). كان في طليطلة فقط أبراج - مآذن في المساجد المهمة، وقد جرى التأكد من هذا في المسجد الحجري المسمى «سلبادور»، أي أن تلك التي ظهرت بعد التوقف الذي عشنه مع كل من سانتياجو دل أرابال وسان أندرس وسان بارتولوميه، - أي الأبراج التي جرى تصميمها كمآذن حيث السلاالم والنوافذ الخارجية- أخذت تنتشر في دور العبادة المدجّنة بالمدينة خلال القرنين الثالث عشر والرابع عشر ولكن دون أن تمحي عن هذه الأبراج بصمة المثذنة التي نراها متجسدة في النوافذ الأربع على مستوى واحد في الطابق السفلي، وكذا العقود الزخرفية في القطاع الخارجي لهذا الطابق، وربما كان ذلك سبباً على نموذج لمثذنة (هل كانت مثذنة المسجد الجامع في المدينة؟) منبثقة عن المثذنة الكبرى القرطبية التي ترجع لعصر عبد الرحمن الثالث، حيث ظهرت في طليطلة مثذنة شبيهة بعدها مباشرة (فيلكس إيرنانديث).

يجب علينا أن نبحث عن مرجعية ملموسة في بانوراما العمارة الطليطلية، القوطية والمستعربة، الخاوية، وهنا ليس أمامنا إلا دار العبادة المسماة «سانتا ماريا دي مَلِكِي» (لوحة مجمعة 5: 1، 2) فرغم أنها بعيدة عن طليطلة، فهي في دائرتها الإدارية، وقد صنفها جومث مورينو على أنها مستعربة (1919م) بينما هناك نظرية أخرى تعتبر أنها قوطية طرحها مؤخراً (1980م) كاباييرو ثوريديا، ويرى ذلك الباحث أنه بعد القيام بالحفائر مؤخراً في محيط الكنيسة يمكن لحظ طبيعتها الديرية، وربما كانت شبيهة بما



الحجارة والتي جرت دراستها مؤخراً. يلاحظ أيضاً أن الواجهة الخارجية ذات العقد الحدودي العربي لكنيسة سانتا خوستا و روفينا مشيدة من الحجر على أسلوب عصر الخلافة، أي أن المساجد الأولى في طليطلة كانت تشيد من الحجارة وأحياناً من الدبش المصحوب بكتل الحجارة، وهذا ما نراه في أحد حوائط مسجد السلبادور. وربما كانت الأعمدة، التي زالت من الوجود، في المسجد الجامع الطليطلي من الحجارة التي ربما ترجع إلى عصر ما قبل الإسلام، حيث كنا نتساءل عن مثال هذه الأعمدة في السطور السابقة بعد أن تحول المبنى إلى كاتدرائية قوطية عام 1227م. فهناك بعض المباني، اللاحقة على هذا التاريخ، التي تقتصر لوجود أعمدة قديمة أو عربية وهي سان رومان بما لها من اثني عشر تاج قوطي، وسان سباستيان وسانتا إيولاليا.

وعندما نقبل بأسبقية الحجارة كمادة بناء في دور العبادة القوطية والإسلامية خلال المرحلة الأولى، والمستعربة معهما، نشعر بالمفاجأة لوجود الأجر وبعض المداميك منه المصاحبة للدبش في مسجد الباب المردوم حيث فرض الأجر نفسه بشكل كامل في المدينة ابتداء من عام 1085م، رغم أن قاعدة أغلب الأبراج الكنسية القديمة كانت تدعمها الكتل الحجرية الضخمة التي أعيد استخدامها؛ هذه هي معضلة العمارة الطليطلية، أي التقابل بين الحجر والأجر، الحجر المقطوع جيداً أمام الأجر، إذ يلاحظ أن هذه المادة الأخيرة أخذت تغزو المدينة خلال العقود الأخيرة من القرن الماشر؛ وقد حدثنا تورس بالباس عن هذه المادة وعن طريقة استخدام الدبش والجمع بينه وبين الأجر، رغم انفصالهما عن بعضهما في مسجد الباب المردوم إذ يقول «يمكن أن يكون من التقنيات المحلية الجمع بين الدبش والأجر وهذا من الأمور السائفة في العمارة الرومانية خلال الآونة الأخيرة من حياة الإمبراطورية وهو ما يطلق عليه حديثاً opus mixto، ولم نذكر هنا المباني البيزنطية التي نشهد فيها تبادلاً بين السنجات

3: (باب الشمس)، 4، 7 (الباب المردوم)، 5: (برج أمام باب القنطرة)، 6: (برج أبادس Abades)، 8: (باب كامبيرون أو باب اليهود)؛ وربما كان مصدر الكثير من هذه الكتل الحجرية دور العبادة القوطية التي أخذت تُستأصل، توافقاً مع الترميمات التي قام بها عبد الرحمن الثالث بعد غزو المدينة خلال عامي 932 و 934م، وإلى ذلك الخليفة ترجع الأسوار الجديدة، من الحجارة المرصوصة بطريقة أدية وشناوي في منطقة الحزام، والصور الكائن في منطقة «سوق الدواب» والقطاع الموازي لنهر التاج (لوحة مجمعة 7: 2)، وسيراً على البناء باستخدام الكتل الحجرية أو كتل حجرية عربية جديدة، خلال القرن العاشر الميلادي، يبرز أمامنا البرج القائم في الطرف الخارجي لجسر القنطرة (1) وكذا عقد صرف المياه الفائضة (المفيض) (6)، هناك عقد باب بيساجرا القديم (3) وباب المردوم المشار إليه (4)، وكذا آخر في «القصر» الحالي (5) الذي عاد للظهور، مشيداً بالأجر، في الواجهة الشمالية لمسجد الباب المردوم، حيث يلاحظ أن العقد العلوي النصف أسطواناني في كلتا الحالتين قد بدأ بهذا الشكل في المسجد الجامع بقرطبة، كما نراه أيضاً في أحد أبواب القصر الأموي في إشبيلية، ونراه مع بعض التعديل في الكنائس المستعربة المسماة سان ميغل دي إسكالادا وسان ثيريان دي ماثوتي، وفي دائرة طليطلة يلاحظ وجود العقد الحدودي المزدوج في حصن ماكيدا (7)، مع بروز العلوي، على طريقة العقود القائمة في الجسور، وكذا في أسوار باسكوس (8) وقصبة طليطلة (9) التي أسسها عبد الرحمن الثالث (ابن عذاري).

من المجازفة تصور ما كان عليه المسجد الجامع بطليطلة أو أنه مشيد من الأجر في عصر محمد الأول، في الوقت الذي نعرف فيه من خلال الحوليات العربية أن هذا الأمير أقام مساجد في مدن أخرى من الحجارة، مثل حالة استجة والبيرة، بغض النظر عن كل من سرقسطة وتلميلة ومساجدهما الجامعة من



من الأجر سيراً على موروث روماني سبقت الإشارة إليه: إذ نجد أشرطة من الكتل الحجرية بين مداميك أو ثلاثة من الأجر. ويتم تدعيم الأركان بأعمدة مربعة أو أعمدة مبنية باستخدام الأجر (لوحة مجمعة 9: 2-A)؛ وهذه الأعمدة أو الأكتاف نجدها في مبان رومانية (1-A)، حيث يلاحظ أن هذه النماذج هي العناصر السابقة والأكثر قدماً لما عليه الزوايا، من الدبش، في مسجد الباب المردوم (D). يلاحظ في هذه المنشآت السابقة على العصر الإسلامي أن المونة - من الرمل والجير - أو نوع آخر من الملاط يسمى Tendel (أي شريط المونة) في الحوائط المستخدم فيها الأجر، تتسم بأنها غير سميكة في المباني الرومانية بينما تصل إلى سُمك الأجر في العصر البيزنطي، وربما كان ذلك لأسباب اقتصادية، وكانت المبالغة في استخدام المونة على حساب صلاية المبنى ومثابته؛ يلاحظ أن هذه النمطية البيزنطية فرضت نفسها في طليطلة ابتداءً من مسجد الباب المردوم، حيث يلاحظ وجود السُمك نفسه في كل من الأجر والمونة، أي من 3 إلى 3.5 سم. ثم نأتي إلى العصر الموحد حيث يلاحظ أن الآثار في منطقة إشبيلية فيها أجر يبلغ سُمكه 6 سم، وطبقة مونة ضعيفة جداً الأمر الذي يساعد على استقرار ارتفاع الخيراندا، الذي تجاوز الستين متراً، وهذا النمط لا نكاد نشاهده في الدائرة الطليطلية. وبالنسبة للدبش البيزنطي نجد أن أشرطة الدبش أو الحجارة المتوسطة مع الأجر، كان يتم لصقها بأساس الجدار رغم أنها قد لا تكون خليطاً متجانساً، كما كان الحال في روما. وبدون هذه الأشرطة كانت تتفكك المونة، ومن هنا كان الدور السائد الذي يقوم به الطين المحروق، الأجر بما في ذلك سُمك القوالب. عندما تحدث جومث مورينو عن العمارة الطليطلية المدجّنة قال إنه، لا يوجد أجر اللهم إلا ما هو مرئي وأن الجزء الأوسط مكون من الجير والحصى في بناء صفوف المقود أي تلك الخاصة بالمذابح الممتدة الأضلاع، وبذلك يكون الأجر هو القالب الدائم

الحجرية والسنجات من الأجر في البناء الأول لمسجد قرطبة الجامع؛ هناك أيضاً هذا التبادل بين مداميك من الكتل الحجرية وأخرى من الأجر في مجموعة متنوعة من المداميك في حوائط ماردة الرومانية والمنازل والجسور وقناطر المياه (لوحة مجمعة 8: من 1 إلى 4) إذ نجد شيئاً من ذلك في إفريز فوق عقد باب روماني، وهي طريقة بناء تكررت في حصون ترجع إلى الفترة نفسها في الجزائر (5) (6)، وفي واجهة مسرح بورديوس (Bordeos 7)؛ وهناك نماذج أكثر بساطة مثل الدبش المصحوب بدماميك من الأجر في منازل في أمبورياس (8)، وقد رصدت هذا الصنف من الأعمال في دار عبادة، مفترضة، قديمة، في لاس تاموخاس دي مالبيكا دي تاج (طليطلة)؛ نرى أيضاً المقود المشرشرة المشيدة من الأجر، التي هي من السمات الواضحة للمقد الحديوي الإسلامي، في جسور المياه في ماردة وبعض الصهاريج في إيتاليكا.

أما بالنسبة لما هو قوطي فقد أشار بويرتاس ترياس إلى مصدر لكتاب من القرن السابع يتحدثون عن الأجر «كان يطلق عليه مسمى Lateras لأنه كان مستطيلاً ويتم صناعته باستخدام القوالب أو الألواح الأرمية؛ ويطلق عليه أيضاً laterculi». تحدثنا المصادر العربية، بالنسبة للممارسة الإسبانية الإسلامية خلال القرن الثامن والتاسع، عن الأجر الذي كانت تطلق عليه لفظة «طوب» وأحياناً «الطوب اللين»، المجفف بأشعة الشمس، وربما تداخل في هذا مع «الطوب آجر» (المجفف بالنار)، وهذا ما نراه في حالة الحديث عن قرطبة (المقرّي) وبطليوس (ابن عذاري)، وكان مسجد بطليوس، (ق9)، مشيداً من الأجر والطابية، باستثناء المنارة التي كانت من الحجارة (البكري). نمود مرة أخرى إلى الممارسة البيزنطية لنجد أن المباني المشيدة من الأجر فقط لم تكن استثناء من تلك التي ترجع إلى القرن العاشر (سيريل مانجو) غير الممهود فيها كان بناء الجدران من الدبش المصحوب بدماميك



التي نشدها في الأسوار الحضرية. وهنا تجدر الإشارة، على سبيل التنويه، إلى استخدام الآجر لأول مرة بشكل حضري في العمارة الإسبانية الإسلامية الممهودة، في العقود الحدودية لمسجد السلبادور بطليطلة، والذي يرجع تاريخه في نظري إلى ما قبل بناء مسجد الباب المردوم، ونشير أيضاً إلى استمرارية هذا الصنف من العقود في آثار بالمدينة المستعربة والآثار المدجّنة كافة. وتوضح اللوحة المصنعة 9: 3-A تاريخ استخدام الدبش، المصحوب بمداميك من الآجر الطليطلي، إذ نراه في الجزء العلوي لمنارة ترجع لمصر الخلافة في طليطلة، أما الزوايا فهي من الحجارة وهي ترجع في نظري إلى القرن العاشر، إذ نرى أن النمط D يرجع إلى مسجد الباب المردوم، أما النمط B فهو خاص ببرج حصن أوريجا (طليطلة)، والأبراج الثلاثة لكنيسة سانتياجو دل الأزابال، وسان أندرس، وسان بارتولوميه مكونة بذلك مجموعة منفصلة؛ يلاحظ أن النمط C والنمط E «الصندوقية» Cloisonne البيزنطية، الذي بدأ في مسجد الباب المردوم وحصون إقليم طليطلة، يسير جنباً إلى جنب مع أنماط أخرى في البناء في كل من ملقة وألمرية وسبته. أما النمط F فيلاحظ أن الطابية تحل محل الدبش في المباني التي ترجع إلى العصر الوسيط المتأخر؛ وهنا يجب أن نشير إلى وجود برج في طليطلة إلى جوار الباب المردوم (G) فيه مداميك وحيدة من الآجر، لكن دون الأعمدة المشيدة منه في الأركان، كما نراه أيضاً في جدران في جسر القنطرة، فوق العقد الحدودي الخاص بالمقيض الذي أشرنا إليه قبل ذلك. في النمط H نجد الإسهام الشعبي سواء في الأسوار أو الأبراج الحربية في الربض والكنائس الحضرية خلال القرنين الثالث عشر والرابع عشر.

كان دور الآجر منذ العصر الروماني مساعداً أو مؤقتاً أو انتقالياً أو مادة تحل محل مواد أخرى، وكثيراً ما نراه في الأساسات، كما أن انتشاره، بغض النظر عن

لما هو في وسط الجدار. كانت متانة واستمرار المباني المشيدة من الآجر مستمدة دائماً من نوعية المونة في الأساس، وهذا ما برهن عليه لامبرت عند دراسة البرج المدجّن الجديد في سرقسطة (504م) ذلك أنه من الآجر، وله عدد من قطع الملاط يصل إلى 1112 إضافة إلى دعائمات غير كافية، ومثلها أو يزيد في الخيرالدا، لكن لم تسقط هذه المئذنة الأخيرة بل سقطت مئذنة سرقسطة. أما في طليطلة فقد كانت هناك حكمة تتعلق بارتفاعات المآذن، فالجزء السفلي مشيد من الدبش الصلد المصحوب بمداميك من الآجر في الزوايا، أما الجزء العلوي فقد كان من الآجر فقط، وحسب علمنا لم يحدث أن مالت إحدى هذه المآذن أو تهافت؛ ولا بد أن نجاح هذه الطريقة أحدث تأثيره عند المؤرخين، ولم يكن ذلك تحديداً في الخيرالدا ياشبيلية، إذ كلها من الآجر، بل كان في منارة مسجد تنمال؛ هنا يجب أن ننظر من جديد إلى النجاح الذي حققه الآجر في العمارة المرابطية والموحّدية، نظراً لوجود تيارات مشرقية أو تأثير النموذج الطليطلي المتمثل في مسجد الباب المردوم، وتكرر في مسجد المنستير في ويلبة (ق 10-11).

نجد أن استخدام الآجر كمادة بناء، حسب ما نرى في مسجد الباب المردوم، يرجع إلى العمارة البيزنطية دون الحاجة إلى القول إنه يرجع إلى العمارة العباسية ذات الأصول الساسانية في هذا المقام، وهي نظرية يقول بها جومث مورينو وآخرون بشأن هذا المبنى الطليطلي، فليس من المتصور أن يستوعب هذا البناء الصغير كافة السمات بالآجر، التي عليها سامراء من المنظور الزخرفي على سبيل المثال؛ فالآجر يعتبر مادة تقليدية في البناء في طليطلة، رغم أننا نجهل درجة قدمه، وإذا كان تورس بالبّاس، نظرياً، يرى أنه كان المادة المستخدمة في بناء المسجد الجامع بطليطلة، في مراحله الأولى، فإنه في نظري كان قد أقيم من الحجارة، مستنداً في وجهة نظري إلى الكتل الحجرية



في أن معاً، وجرى استخدامه في أماكن محددة في المغرب شكلت جزءاً من التاج الإمبراطوري البيزنطي مثل سبتة وجنوب إقليم الأندلس ثم صموداً نحو مقاطعة طليطلة حيث نرى ذلك النمط بشكل جزئي في مسجد الباب المردوم.

اهتم المرابطون والموحدون بالأجر، وعكست مبادئهم الحضرية المشرقية، العرفية أو الإيرانية، لتكون في خدمة العمارة الموروثة من عصر الخلافة ومن ملوك الطوائف في الأندلس، وإلى هذا السياق تنضم طليطلة، حيث استقلت عمارتها، ذات سمات عصر الخلافة، عن قرطبة عندما استخدمت مواد بناء ذات طبيعة متواضعة، على حساب الحجارة، في مناطق التلاقي بين نهر التاج ونهر جواديانا؛ هذا البُعد الدلالي لهذا الاستقلال المعماري القشتالي والمتمثل، رمزياً، في مسجد الباب المردوم، له أهمية ذات بُعدين، فتحن نشهد لأول مرة الاستخدام العام للأجر في مستويات البناء كافة كمادة حصرية، كان غير منصوح بها حتى ذلك الحين في المنشآت الرسمية، كما أنه من غير الضروري أن نلح على المقولة الشائعة التي تشير إلى أن مسجد الباب المردوم أدى إلى ظهور العديد من المباني المشيدة من الأجر والمسماة المدجّنة، أي أن البُعد الأساسي لهذا المبنى الصغير هو كيف أن الأجر الذي كان، حتى ذلك الحين، مادة مستبعدة أو مادة بديلة أو مساعدة منسية في المباني الحربية، في شبه جزيرة إيبيريا على الأقل، وغير المرغوب فيها أسلوبياً، قد تحول بين يوم وليلة إلى مادة محورية في المباني الحضرية وفي الوقت ذاته أخذ يقضي على الكلاسيكية المبروف، «المسجد المشيد من الحجارة» ليحل محله «المسجد المشيد من الأجر»؛ وهناك أثر لذلك ليس أقل أهمية وهو أن هذا الابتكار قد انتقل بشكل آلي إلى كل أصناف عمارة الأجر في العالم المسيحي الطليطلي وكذا في الهضبة العليا، حيث نجد هنا أن الأجر ذو مقاسات تكاد تكون مماثلة لمقاسات الأجر

التيارات والتوجهات في البناء الرسمية أو شبه الرسمية، يتم استخلاصه من الوظيفية المرنة التي عليها هذه المادة التي تتلاقى بشكل شبه دائم مع العمارة البسيطة ذات التكلفة الرخيصة، أي أنها ثقافة بناء تظهر وتختفي وتنتشر، بشكل يصعب السيطرة عليه، سواء في المشرق أو المغرب؛ وبفض النظر عن التوجهات الأسلوبية يمكن تحديد أماكن رئيسية متنوعة له، آخذين في الحسبان العوامل المناخية وقلة الحجارة، وإذا ما كانت موجودة، مثل الجرانيت، فإنها صعبة ومكلفة وهذا ما نجده في طليطلة (جومث مورينو). إذا ما كانت الحضارة السائدة، باستخدام الأجر، هي الرومانية أو البيزنطية أو الساسانية أو العباسية أو الإيرانية أو الأغلبية أو الإسبانية الإسلامية أو المرابطية أو الموحدية أو المرونية أو المدجّنة أو القوطية، فهل من المشروع أن نربطها ببعضها، من حيث الشكل والترتيب التاريخي، ونضع لها أساليبها المتعلقة بمادة غير مرغوب فيها - لهشاشتها وقلة جمالياتها - مقارنة بالحجارة، المادة المبكرة في الاستخدام وذات الشخصية المتميزة في إطار الأساليب الرسمية؟ ونظراً لطبيعة المناخ وقلة المعاجر في المشرق وشمال أفريقيا فقد أصبحت هذه المناطق تستخدم الأجر بشكل شائع، مثل أرغن، وأخذت تتوفر القدرة على أن تستخرج من هذه المادة الحصرية والمفضلة بعض الجوانب الأسلوبية الخاصة بها، وكذا المعمارية والزخرفية التي يمكن تصديرها إلى ثقافات أخرى ذات إثنيات موازية. وهنا نجد أن بيزنطة قد شهدت في سياقها الفني تشابكاً بين الموروث الروماني والتيارات المشرقية، وبالتالي قدمت لنا عمارة ليست حضرية على الأجر، وأخذت تميل إلى الحل البراجماتي الذي يجمع بين «الأجر والحجر» في مبانها، وقدمت لنا بذلك مجموعة من أنماط التشييد تضم تلك الطريقة المسماة Cloisonne أو الصندوق من الحجر الذي تحيط به قوالب الطوب المرسومة على سيفها، وهذا ابتكار قد ولد لتكون له وظيفة بنوية وزخرفية



المستخدم في مسجد الباب المردوم (لوحة مجمعة 26 أو 4-17-27)، ويدخل في ذلك درجة سُمك المونة، من الملاط والجير والزلمل لتصل إلى ما يساوي سُمك سيف الأجر أي بنسبة 1/1. في إطار هذا «المسجد من الأجر» ويمكن أن يدخل كذلك مسجد المنستير (ولاية)، ومساجد أخرى لسنا ندرى عددها. يلاحظ أن مسجد وبلبة له مخطط بازيكي ومكون من خمسة أروقة ويرجع إلى القرن العاشر (ألفونسو خيمنت)؛ هذا المسجد مشيد من الأجر، مثل مسجد الباب المردوم، ويصحب ذلك أشرطة من الدبش ذات ارتفاعات قليلة، ويلاحظ أن المقود العدوية من هذه المادة تضم أيضاً كتلاً حجرية ملساء أو منقوشة ترجع إلى عصر ما قبل الإسلام مشيرة بذلك إلى أن هذه المنطقة الأندلسية كان يوجد فيها معبد أو دير استأجره العرب لأداء الرِّباط، أو ربما كان ديراً خاصاً بهم مثلما هو الحال في الأراضي الطليطلية مثل سان بابلو دي لوس مونتس وكذا الموناسيد. ربما كان لمسجد المنستير، المشيد من الأجر، علاقة بالعمارة الطليطلية التي أتحدث عنها، نجد أيضاً أن إقليم الأندلس لاحقاً سوف يتحول إلى ثقافة استخدام الأجر، وعلى هذا نرى أن طليطلة، أثناء الحكم العربي، قد تقدمت في استخدام الأجر على إقليم الأندلس (ق 12).

نعود إلى ما هو مستعرب لنقول إن أغلب الكنائس الطليطلية، اللهم إلا إذا كانت جميعها، السابقة عن العام 1085م، كانت مقراً لأداء الطقوس المسيحية المستعربة، ونصورها مشيدة من الحجر مثلما نتصور المسجد الجامع في المدينة ثم نتساءل عن السبب الذي حدا بالأسقفية الطليطلية خلال تلك الفترة السماح بهدمها لإقامة مبان أخرى بمادة أكثر بساطة هي الأجر، وهذا حسبما نراه في سانتا إيولاليا وسان سباستيان وسان لوكاس. وتحدو بنا هذه الكنيسة الأخيرة، التي تعتبر أكثر تأخراً عن سابقتها، إلى التأمل فيها من حيث التخطيط، فلها رواق مركزي نراه لأول مرة مشيداً من

الأعمدة المثمنة، على الطريقة الإشبيلية، وعقود نصف أسطوانية تحل محل العقد الحدوي التقليدي، ووجود صف علوي من النوافذ، المتكررة في الكنيسة المدجّنة سان خوان الإنجيلي في أوكانيا، وفي هذا استيحاء للكنيسة القوطية سان خوان دي بانيوس ودور العبادة المستعربة في الشمال خلال القرن العاشر (سان ميغل دي إسكالادا وسان ثيريان دي ماثوتي) (انظر لوحة مجمعة 46، الفصل الأول)؛ وقد أزيلت هذه النوافذ من الرواق الرئيسي لكنيسة سانتا إيولاليا حيث حلت محلها نوافذ مجمعة تبدو كأنها منصّات؛ إلى أي معبد قديم، أو معابد قديمة، ترجع تلك المنصّات التي تكررت في سان رومان وفي المعبد اليهودي سانتا ماريا لابلانكا، طبقاً لمرحلة كنسية لازالت قائمة في الكنيسة المدجّنة سان ميغل دي بيالون خلال القرن الرابع عشر (بلد الوليد)؟ ربما كانت هذه السمة، التي تبدو وكأنها دمليز triforio فوق الأروقة الجانبية، الموجودة في الكاتدرائية القوطية الطليطلية، وكانت قبل ذلك في الكاتدرائية الرومانية سانتياجو دي كومبو ستيل، نقول ربما كانت من العناصر التي حذبها دور العبادة المستعربة التي زالت من الوجود في طليطلة، أثناء الحكم الإسلامي (انظر لوحة مجمعة 46 من الفصل الأول). أشرنا إذن إلى هذا الخط الذي سارت فيه مجموعة النوافذ وهو خط تعتريه مشكلات عندما نتحدث عن استمراريته بين الفترة المستعربة والفترة المدجّنة.

إذا ما كان الفن المدجّن في طليطلة - كما أشرت إلى ذلك في موضع آخر - يبدو لنا وكأنه إضفاء الطابع المسيحي تدريجياً على الفن الإسلامي قبل عام 1085م، فهذا يحملنا، طبقاً لرأي ج. فونتين، إلى اعتبار الأول على أنه فن مستعرب متأخر في ظهوره، ويرى ذلك الباحث الفرنسي أن ترك الحجارة واستخدام الأجر في البناء وما ترتب على ذلك من نتائج تقنية وزخرفية أدت إلى استخدام الأجر، هل يعد ذلك بداية قطيعة بين هذين النمطين الفنيين؟ فيما يتعلق بموضوع النوافذ والعقود



الجوهري هو: لماذا كل هذا التوافق بين الكنائس الطليطلية التي أطلقنا عليها مدجّنة، والتي ظهرت بعد قرن أو قرنين من بناء مسجد الباب المردوم وبين هذا الأخير في البناء باستخدام الأجر ذي المقاسات المحددة واستخدامه في بناء العقود والزخرفة العامة والتماثل، في السّمك، بين المونة أو الملاط المكون من الجير والرمل، مع الأجر؟ هنا يجب أن نعرف بشكل مؤكد ما إذا كانت أبراج كنائس سانتياجو دل آزابال، وسان بارتولوميه، وسان أندرس مستخدمة كمنارات قبل ذلك أم لا. نجد في هذه المباني (الأبراج) استخدام الدبش المصحوب بدماميك من الأجر مثلاً هو الحال في مسجد الباب المردوم، كما أن الأجر يستخدم في الزوايا وعقود النوافذ الحقيقية أو الزائفة، هذا المفهوم هو القائم في باقي الأبراج المدجّنة، مع إضافة طابق علوي من الأجر بالكامل.

ومع هذا فإن هذه الاستمرارية المعمارية المستمرة كطريق لفهم استمرارية الفن المدجّن الطليطي على مدى أربعة قرون لا تستقيم في حد ذاتها؛ سبق أن كتبت أن المرحلة المدجّنة تبدو وكأنها عملية إضفاء الطابع المسيحي تدريجياً على الفن الإسلامي المحلي، لكنني أشرت أيضاً إلى تدخل عقود ذات أصول موحّدية في هذا الإطار، وهذا واقع لم يتم إدراكه حتى الآن ولو أن هـ. تراس أشار إليها بالنسبة للأبراج ولكن دون براهين على ما يقول. هذه الحقيقة أو هذا الواقع الذي يمكن أن يطلق عليه «الفن العربي الجديد في طليطلة» هل هو الذي دَعَم عملية تحديد هوية الفن المدجّن في سمته العربي، رغم أنه لم يرفض أبداً تلك العناصر المحلية القديمة على شاكلة ما تم في قرطبة الأموية؟ وبهذا فإن هذه الموجة المفاجئة من المباني المدجّنة التي قفزت إلى طليطلة القوطية والعربية والمستعربة، قبل عام 1085م، يمكن أن تكون، في المقام الأول، نتيجة تأثيرات خارجية هلّت على المدينة؛ فمن ناحية نجد «الفن العربي الجديد» الذي يحمل البصمة الموحّدية

الحدودية التي تقوم على أعمد جرت إعادة استخدامها أرى أن تلك القطيعة لم تتم. ثم يواصل فونتين السير بوجهة نظره ويقول «بأن عملية تغيير مواد البناء كانت مهمة من الناحية الموضوعية، لكن ذلك ليس إلا تطبيقاً *aggiornamento* للمبدأ المستعرب المتمثل في اتخاذ الموضوعات الجمالية والتقنيات والأشكال التي سار عليها الإسلام في إسبانيا وتطبيقها على الاحتياجات الطقسية لمبنى مكرس لأداء الشعائر المسيحية. كانت القرون الثلاثة من الاستعراب هي الأساس وبدونها لم يكن للفن المدجّن أن ينمو ويذهب بسرعة وبدرجة الثقة نفسها وينقل عن الفن الإسلامي المعاصر له». فهل يقصد ذلك الباحث أن يقول لنا بأن عمارة الأجر كانت قائمة في المباني المستعربة السابقة على عام 1085م، وبالتالي يمكن مقارنتها أو مساواتها بالمساجد التي ترجع، على الأقل، إلى القرن العاشر مثلاً يؤكد ذلك مسجد الباب المردوم ومسجد تورنياس وأطلال بعض الحمامات خلال العصر الإسلامي؟ أم أن (وهو الشيء نفسه) المنشآت الطليطلية قبل عام 1085م تتوافق، دون تمييز بين الطقوس الدينية، في أنها مشيدة من الأجر ونوعية العقود، وهنا نجد أن هذا المفهوم يتناقض مع ما سبق أن قلت به وأطلقت عليه «المسجد المشيد من الحجر»، خلال العصر الأول للإمارة في الأندلس. هل هي مبانٍ دينية عربية مشابهة لما عليه الكنائس المستعربة؟ تنشأ هذه المشكلة، لكن لا يدخل فيها الأجر، في مدينة طليطلة القديمة، فهنا نجد اجتماع المسجد الجامع وكنيسة مفترضة تسمى «سانتا ماريّا»، حيث إنهما متشابهان قتيلاً، الفن الأموي في قرطبة، كما أنهما من الحجارة. وعندما نضع أنفسنا في إطار الثقافة الإسبانية الخاصة باستخدام الأجر، وباعدنا عن مسجد الباب المردوم التأثير المشرقي المفترض من خلال الأجر (فمتى يتحول هذا الافتراض إلى شيء مؤكد من الضروري أن يكون في هذه المدينة عدد من المباني الإسلامية المشيدة بالأجر) فإن السؤال



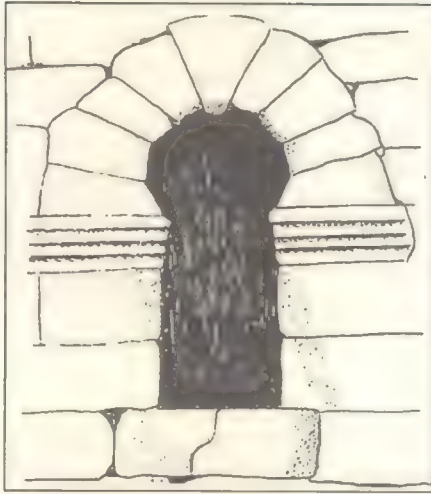
الطليطلية ابتداء من نهاية القرن الثالث عشر وبداية الرابع عشر، وفي هذا السياق نجد أن الفن المدجّن الطليطلي أصبح قوياً وأخذ ينبئ عن استمرارية طويلة الأمد للفن الموحّدي ولكن بطريق غير مباشر، أم هل أن مصدر الشكل الحدوي الحاد هو قرطبة الأموية، خلال السنوات الأخيرة للقرن العاشر، والتي تتجسد في المسجد الجامع؟ لن يكون الأمر كذلك لأنها غير مسبوقة في مسجد الباب المردوم، فبالنسبة لحالة الأبراج نجد أن العنصر الموحّدي هو المسئول عن التوافق الكبير أو الصغير القائم بين المناطق الثلاث الرئيسية الخاصة بالفن المدجّن؛ إنها موحّدية الملبي والعمارة العربية المحلية مجتمعتين، وهذه هي سمات الأبراج، تقوم على المعبدين اليهوديين الترانستروسانتا ماريا لابلانكا صاحبي الجمالية المثيرة للجدل، فأمام المصدر المستقيم الذي لهذين المعبدين، السائد في المساجد، نجد أن الكنائس تتخذ المذبح شبه المستدير المأخوذ عن المذبح المرومن في الشمال، والذي عندما انتقل إلى استخدام الحجر أدى إلى وجود فراغ متعدد الأضلاع، ومن السمات الطليطلية الأخرى ذلك اللقاء بين هذا الانحناء وبين العقد الحدوي الحاد إضافة إلى العقد المفصّص المكون من خمسة فصوص مدبّبة. وكندعيم لما هو موحّدي نجد أن الأبراج الطليطلية اللاحقة على أبراج كنيسة سانتياجو دل أزبال وسان بارتولوميه وسان أندرس تضم في نهاية الطابق الأول شريطاً من العقود الزخرفية يحيط به خطان أو شريطان بارزان وهذا غير معهود في الأبراج أو المنارات الأموية، أي عكس المنارات الموحّدية، أي أن هذا الشريط هو من السمات الرئيسية الثابتة طوال القرن الثاني عشر والقرن اللاحق، سواء كان في إسبانيا أو منطقة البربر.

4 - الأيدي العاملة،

انطلاقاً مما سبق عرضه يمكننا النظر فيما إذا

والذي نراه بوضوح في العقد الحدوي الحاد الذي يحيط به عقد مفصّص مكون من أكثر من خمسة فصوص، مع وجود الحدائر الأربعة على المستوى نفسه، أو أبراج الكنائس لكنيسة سان رومان، وسان بارتولوميه، بارتفاع من 28 إلى 30م، أما طول ضلع المربع فهو 6.50م، أمام المآذن القديمة الحضرية التي يتراوح طول ضلع مربعها بين 3.80م و 4.20م، أما الارتفاع فهو 13 أو 15م، وبالتالي فإن ضخامة ارتفاع الأبراج تضعها على الخط نفسه الذي عليه منارات مسجد الكتبية والرباط والخيرالدا. هذه المعطيات تساعد على التأكيد بأن المدجّن الطليطلي المستخدم فيه الحجر قد تكوّن على طول القرن الثاني عشر، وخصوصاً في النصف الثاني من هذا القرن، أي بعد غزو إشبيلية (1248م)، وكان ذلك بشكل متواز مع الأبراج المدجّنة في كل من إشبيلية وأرغن اللتين تأثرتا بتوجهات موحّدية سريعة الانتشار. وإذا ما كان التأثير الموحّدي قد ظهر بشكل مسبق في كنيسة سان أندرس، استناداً إلى واجهاتها، وهي دار عبادة يتكرر ذكرها عند الحديث عن آخر سنوات القرن الثاني عشر، فربما انطبق ذلك على الزخارف الجصية في دير سانتا كلارا، استمراراً لما عليه المذبح في مسجد الباب المردوم، ويرجع هذا الأخير والأبراج السابقة (في إشبيلية وأرغن) إلى القرن الثالث عشر، وبالتحديد النصف الأول منه.

هل العقد الحدوي الحاد المدجّن، الذي ظهر مع نهاية القرن الثاني عشر والنصف الأول من القرن الثالث عشر أول مؤشر موحّدي أو عربي جديد في طليطلة؟ إن وجوده يزيح العقد الحدوي العادي أو ذا المركز الواحد الأموي من قرطبة، لكنه لا يمحوه، فقد ظهر العقد الأول في واجهة باب بيساجرا القديم وسانتا إيولاليا وواجهة سان أندرس وبرج سان ثيريانو كمبان مدجّنة تعتبر من أقدم المباني في المدينة؛ كما تخضع أيضاً للتأثيرات الموحّدية عقود ذات طنّف فردي، وهذا من السمات التي عليها بناء طابق الأجراس في الأبراج



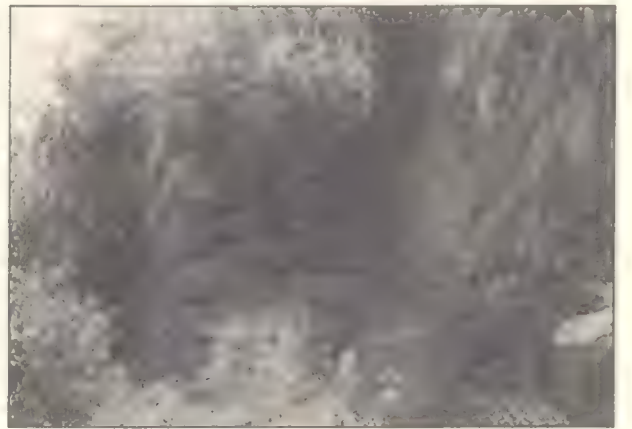
2

1



3

4



6

5



لوحة مجمعة 5:
مبان مشيدة من الكتل الحجرية في طليطلة المدينة والمحافظة.



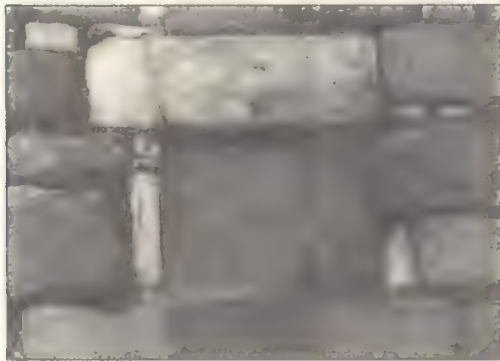
2



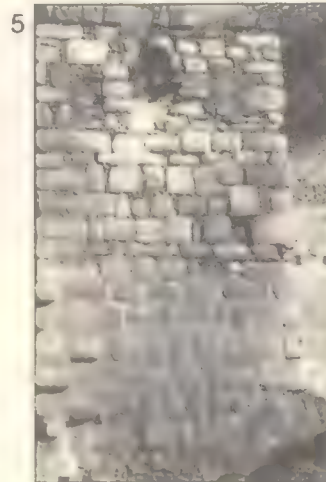
1



3



6



5



4

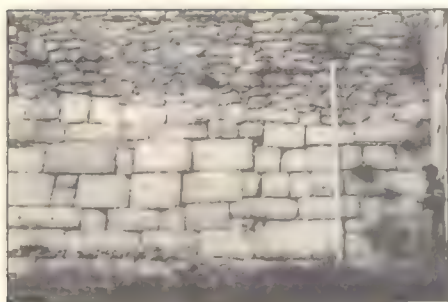
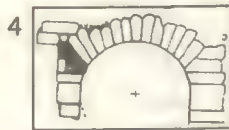
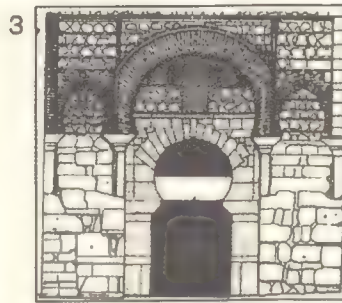
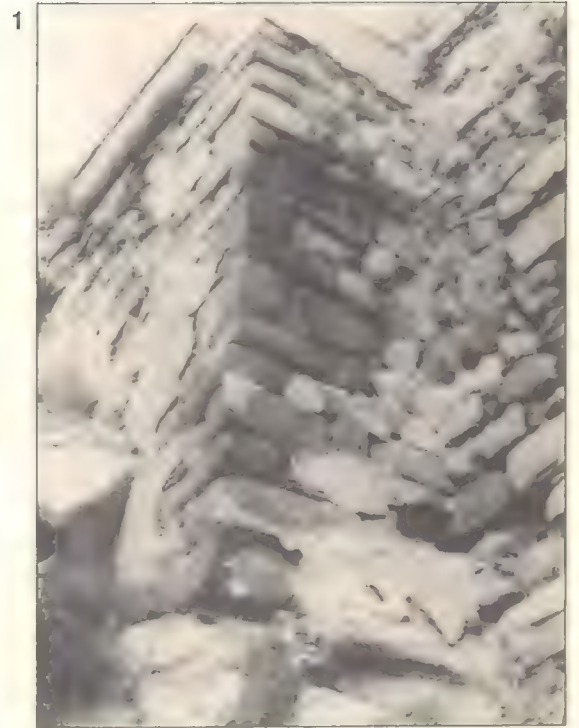


7



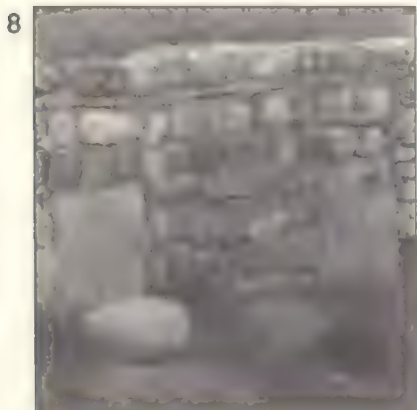
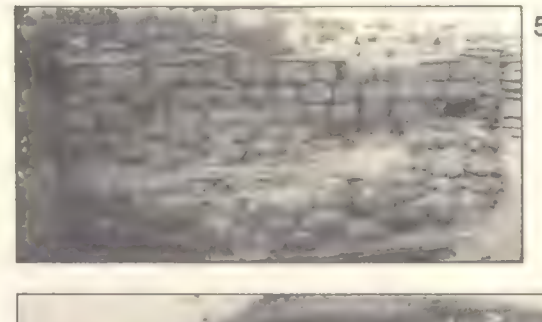
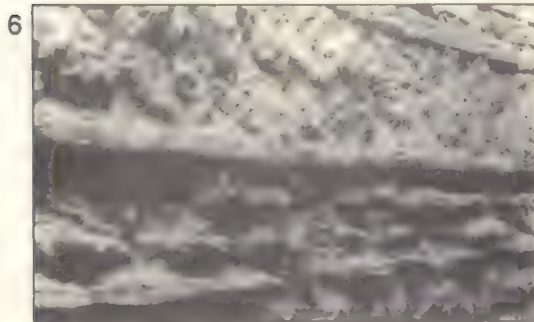
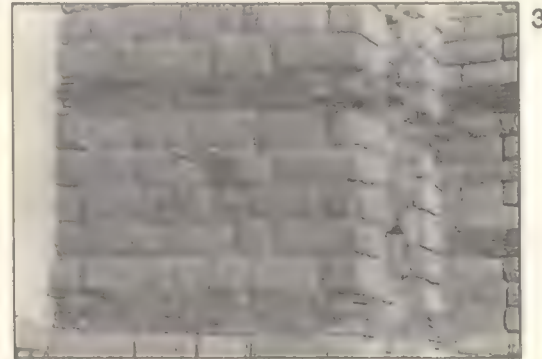
8

لوحة مجمعة 6:
مبان مشيدة من الكتل الحجرية في طليطلة، عرربة.

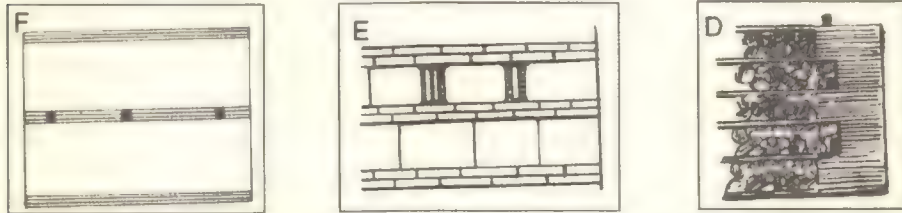
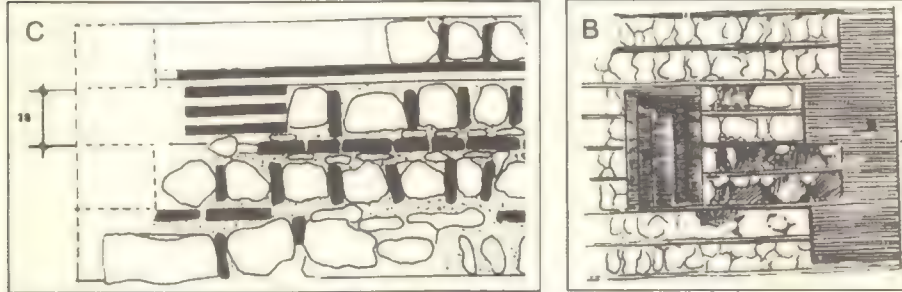
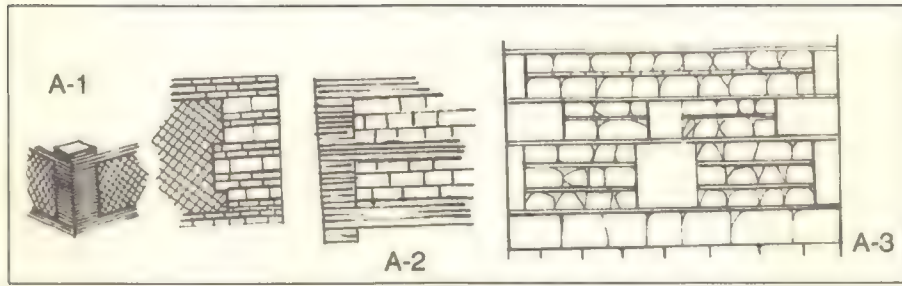


لوحة مجمعة 7:

مبان مشيدة من الكتل الحجرية في طليطلة، عربية.



لوحة مجمعة 8:
سوابق من الديش مع مدا ميك من الآجر.



لوحة مجمعة 9:

الدبش مع مداميك من الأجر، طليطلة، عربية ومدجنة.



بقوة تأثير الواجهات العربية في الكنائس المهمة (مثل سان أندرس وسانتياجو دل أزبال وسانتا أورسولا)، والتي ربما كانت نقلاً حرفياً من المساجد القائمة في المدينة مع إضافة العمودين المربعين الصغيرين على جانبي عقد المدخل، والتي تعتبر من العناصر المنبثقة عن واجهات المساجد الموحّدية فإن الصورة تكتمل. ومن المنطقي أن يكون كل ذلك قد تم باستخدام اليد العاملة المسلمة، فمن البدهي أن يختلف الأمر عند بناء كنائس في مناطق تخلو من المساجد مقارنة بطليطلة التي تتوفر على مساجد يمكن السير على نهجها في إطار السياق الحضري العام، وأياً كان الموقف، نجد أن هذه المدينة، بعد ثلاثة قرون من ممارسة البناء العربي المكثف، تعيش حالة الاكتفاء الذاتي ويتولد عنها، خلال القرن الثالث عشر، والقرون التالية، فن خاص بها أطلقنا عليه الفن المدجّن، الذي تجتمع فيه تيارات متنوعة مثل الموروث الإسلامي المحلي والمستعرب الذي يبدو، ظاهرياً، أنه على الشاكلة الجمالية نفسها مع وجود العقود الجديدة ذات البصمة الموحّدية؛ وعند الحديث عن تعريف الفن المدجّن الذي اكتمل بناؤه على أنه «أسلوب» خلال القرن الثالث عشر، لا يمكن لنا الاستغناء عن ذكر هذه العقود المتراكبة في المآذن الكبرى في كل من مسجد الكتبية ومسجد حسان بالرباط، والخيرالدا، وهي عقود جرى تطبيقها على الأبراج الجديدة سواء في طليطلة أو إشبيلية وسرقسطة، مع بعض التنويع الإقليمي كل في إطار الفن المدجّن.

في طليطلة نجد أن العمارة الأموية، خلال عصر الإمارة، والتي تجسدت في العقد الحديوي الكلاسيكي، الذي نراه بوضوح في مسجد السلبادور، قد تركت المكان، خلال النصف الثاني من القرن العاشر، للبوائك التي كانت سائدة في المسجد الجامع بقرطبة خلال عصر الحكم الثاني، ففي مسجد الباب المردوم نجد أن الشكل الحديوي العادي في الداخل وكذا العقود

كانت المباني المدجّنة في طليطلة ترجع حصرياً إلى الأيدي العاملة الإسلامية التي تم إخضاعها إلى العرفاء من أبناء المستعربين المحليين الذين اعتادوا وتآلفوا مع ما هو إسلامي؛ ثم يأتي بناء المذابح الكنسية في طليطلة، المتعددة الأضلاع وذات الزخرفية المتراكبة طبقاً للقواعد الرومانية، ليوضح أن السكان الجدد في المدينة الذين أتوا إليها من الهضبة العليا حملوا معهم عملية إعادة هيكلة العمارة القديمة ذات الأصول الإسلامية، ويلحق بذلك اتساع مساحة الأروقة المركزية مقارنة بدور العبادة المسيحية التي كانت سائدة آنذاك، وفي هذا السياق الخاص بتلاقي خطوط أو تيارات معمارية مختلفة، العربية والرومانية، نجد أن المشكلة تكمن في ما إذا بقي في طليطلة، بعد عام 1085م، سكان مسلمون بدرجة كافية لمواجهة الطلبات المتزايدة في بناء دور جديدة للعبادة ابتداء من القرن الثالث عشر؛ وهنا نجد أن الأبحاث التي نشرت مؤخراً تشير إلى قلة عدد المسلمين المتواجدين في الأراضي القشتالية (لاديرو كيسادا)، الأمر الذي يتوافق، بشكل جزئي، مع نظرية آباء تعريف الفن المدجّن، أي أن هناك أيدٍ عاملة مسلمة إلى جوار أيدٍ عاملة مسيحية استوعبت الدرس على يد المسلمين (ب. لامبرت)؛ وبالنسبة للأيدي العاملة الأولى يمكن أن يبرهن على وجودها ما أطلقنا عليه «الفن العربي الجديد» المستورد من إقليم الأندلس، أو التيار الموحّدي الذي يتجسد في العقود في المنشآت الطليطلية كافة، وذلك نظراً لتأثيرات منطقية في متناول يد المورو أكثر من المسيحيين، فسلمة العقود الجديدة ذات الطبيعة الإسلامية التي يحتل مركزها الجديد المتمثل في العقود المتعددة الخطوط والعقود الحدية الحادة التي تحيط بها عقود مفصّصة إنما هي أمر مبهود ومتسق ابتداء من مذبح الباب المردوم ومن واجهة كنيسة سان أندرس وحتى المعبد اليهودي سانتا ماريا لابلانكا والعمارة الطليطلية، وإذا ما أضفنا هذا إلى ذلك التوجه التخطيطي الذي يحمل

الحادة الانحناء والمتقاطعة فيما بينها، في الخارج، وعقود أخرى من خمسة أو ثلاثة فصوص هي التي تعتبر بمثابة الشكل الأيقوني الذي عليه المسجد الجامع خلال النصف الثاني من القرن العاشر. انتقل العقد ذو الفصوص الثلاثة في مسجد الباب المردوم إلى مسجد نورنرياس وإلى كل من برج سان بارتولوميه وسان نيكولاس بمدريد، أما العقد ذو الفصوص الخمسة فقد انتقل إلى مصلى سان لورنثو إضافة إلى البرج المشار إليه في مدريد، وهذا يعني، في إطار القرن الثالث عشر، رسم الحد الفاصل، في دائرة طليطلة، بين ما هو إسلامي وما هو مدجن؛ إضافة إلى الواجهة التي ورد ذكرها والخاصة بكنيسة سان أندرس، حيث فيها عقود مفصصة من خمسة؛ نجد هذا الصنف الأخير من العقود متواتراً مع النوافذ المطموسة العالية في المعبد اليهودي سانتا ماريا لابلانكا وفي قطاع العقود الزخرفية تحت طابق الأجراس في الأبراج المدجنة لكل من سان رومان وسانتو تومي، نهاية القرن الثالث عشر أو بداية القرن الرابع عشر. جرى الانتقال من العقد ذي الفصوص الخمسة إلى الفصوص السبعة سواء كان بشكل منفرد أو فوق عقد حدوي حاد، وكلاهما على حدائر على المستوى نفسه كما شهدنا، وهذا يرجع إلى أصول موحدية جرى رصدها في سانتا ماريا لابلانكا وفي كنيسة سان رومان وكنيسة Valdilecha في مدريد. ثم يجري الانتقال بعد ذلك إلى العقود ذات الفصوص التسعة وهي أيضاً ذات أصول موحدية (منارة حسان وباب الزّواح بالرباط)، ثم نجده يتكرر في الفن المدجن الإشبيلي (برج سان بدرو). أما في طليطلة فهو قائم في مذابح الكنائس ابتداء من الإضافة التي نجدها في مسجد الباب المردوم، وهناك أخرى في كنيسة سان رومان وفي برجها، وكذا في كنيسة سانتو تومي. ثم تنتقل أخيراً إلى العقد المتمدّد الفصوص في واجهات الكنائس، مثل سانتياجو دل أزابال وسانتا ليوكاديا، وربما في واجهات كل من كنيسة سان أندرس

وسانتا أورسولا، حيث نجد عقداً من خمسة عشر فصاً أو سبعة عشر يحيط بمقد حدوي كلاسيكي، يمكن أن يشير، ولو من بعيد، إلى العقود التي في الواجهة، في القطاع الداخلي، للمسجد الجامع بقرطبة خلال عصر الحكم الثاني، كما يشير أيضاً أو يذكرنا بالأبواب الموحّدية في الرباط وقصبة مراكش، دون أن ننسى مثذنة مسجد الكتبية والخيرالدا، وبالنسبة لواجهات الكنائس، فقد أشرت إلى وجود أعمدة صغيرة مربعة بارزة في المخطط على جانبي العقد (لوحة مجمعة 4: A) وهي من السمات الخاصة بواجهات المساجد الموحّدية (لوحة مجمعة 4: B) في كل من مسجد الكتبية والرباط؛ وعلى هذا فعندما نضع نصب أعيننا العقد المفصّص نجد أن العمارة الطليطلية أخذت تترى تدريجياً حتى أصبحت تعيش مهرجان العقود الذي تقاطعت فيه الموروثات الإسلامية المحلية والموحدية (بالنسبة للعقد المفصّص انظر لوحات مجمعة 58، 59، 60)، وتضم اللوحة المجمعة رقم (10) العقد المفصّص وفيها أقوم بتحليل تاريخ تطوره؛ 1، 2؛ من مسجد الباب المردوم؛ 2-1؛ من قاعدة عمود ترجع إلى القرن الحادي عشر؛ 3؛ مسجد تورنرياس؛ 4؛ عقد في المنزل عربي، (ق 11)؛ 5؛ برج كنيسة سان بارتولوميه (عقود متراكبة ذات حدائر على مستويات مختلفة مثل العقد رقم 1 في مسجد الباب المردوم)، 6؛ من عقد مفصّص في كنيسة سانتا إيولاليا (إدراج ثلاثة فصوص من الجص في كل فص من الآجر، وهذا ابتكار مرابطي موحّدي)؛ 7؛ من واجهة سان أندرس (عقود متراكبة ذات تأثير موحّدي، لكن الحدائر على مستويات مختلفة مثل رقم 1 في مسجد الباب المردوم)؛ 7-1؛ من مقصورة زائفة في المعبد اليهودي سانتا ماريا لابلانكا (مع سمات مزدوجة في كل فص وهي ابتكار موحّدي)، 8؛ من مصلى سان لورنثو؛ 9؛ من البرج المدجن سان نيكولاس بمدريد؛ 10؛ من برج سانتو تومي (القطاع الكائن تحت الطابق الخاص بالأجراس)؛ 11؛



القطاع المذكور نفسه في برج رامون (إذ يلاحظ أن كلا البرجين يحملان هذا القطاع المكون من عقود من خمسة فصوص، وكذا يوجد القطاع المذكور نفسه في أبراج مدجّنة أكثر تأخراً)؛ 12، 13: نماذج لعقود مفصّصة متقاطعة على الطريقة الأموية في قرطبة (الحكم الثاني)، حيث نجد في واجهات كنائس وأبراج، على شكل قطاع تحت الطابق الخاص بالأجراس؛ بدأت هذه العقود المتراكبة الموجودة في الأبراج في المنارات الموحّدية: A: الخيرالد، B: مئذنة الكتبية، إلا أن العقود السفلى هنا تضم سبعة فصوص بدلاً من خمسة في القطاعات الطليطية؛ C: عقود متراكبة حدوية حادة، وعقود من سبعة فصوص مع الحدائر الأربعة على المستوى نفسه، في منارة الكتبية، وتكرر هذا بعد ذلك في طليطلة ابتداءً من كنيسة سان رومان والمعبد اليهودي سانتا ماريا لابلانكا (14)؛ D: عقد في برج سان يدرو بإشبيلية من النمط الموحّدي لكن عدد الفصوص يبلغ تسعة حيث نجد المقعد الخارجي في مباني طليطية بدءاً بالمذبح المضاف إلى مسجد الباب المردوم (15). يبدو من المنطقي أن ننسب هذا إلى أيّد عاملة من المسلمين الذين تدرّبوا في الدائرة الفنية في إقليم الأندلس خلال القرنين الثاني عشر والثالث عشر.

عندما نتأمل تكوين عقود واجهات الأبراج المدجّنة يبرز فيها نموذج قديم لمنارة محلية مجهولة، طبقاً لما يقول به فيليكس إيرناندث؛ ولا شك أن هذا النموذج منبثق من المنارة الأموية القرطبية في كلا نمطيهما، أي المئذنة الكبرى التي شيدت في عصر عبد الرحمن الثالث في المسجد الجامع بقرطبة، والمآذن البسيطة في مساجد الأحياء والذي ترمز إليها جميعاً مئذنة سان خوان دي لوس كاباييروس، إذ يلاحظ أن هذه الأخيرة ذات نافذة مركزية مزدوجة بمعدل نافذة في كل جهة وعلى درجة الارتفاع نفسها. أشرت قبل ذلك أيضاً أن النوافذ المزدوجة في كل من برج سانتياجو دل أزابال وسان بارتولوميه قلّدت المئذنة المذكورة، و

كذا هاتين النافذتين ومعهما نافذة كنيسة سان أندرس، ذات المقعد الحدوي هذه المرة؛ وقد سبق أن أشرت إلى أن هذه الأبراج ربما كانت منارات ترجع إلى القرن الحادي عشر جرى استخدامها كأبراج. وبناء على هذا الافتراض نجد أن البرجين الخاصين بكل من سانتياجو دل أزابال وسان بارتولوميه يضمنان في النوافذ أعمدة أعيد استخدامها، كما أن المنكب خرج بعض الشيء، عن المركز بالنسبة للانحناء الداخلي المنوّه به من خلال شريط بارز مثل الطنف العام ويرتبط كل من الشريط والطنف ببعضهما من خلال خط أفقي يتمثل في امتداد خط الحدائر، وهذه النافذة من النمط القرطبي ومماثلة تماماً لمثيلاتها في دور العبادة المستعربة، سان ميغل دي إسكالادا وسان ثيريان دي ماثوتي، كما نراها في القطاع السفلي لمنارة مسجد ابن طولون بالقاهرة، وهنا نجدها منفذة بواسطة العمالة القرطبية، (ق10) (فيليكس إيرناندث). ليس بمستغرب أن نجد مثل هذا الصنف من النوافذ في دور العبادة الإسلامية أو المستعربة في طليطلة قبل الغزو، ويمكن للقارئ أن يطلع، بالنسبة لموضوع هذا الصنف من النوافذ، على اللوحات المجمعّة 2، 3، 4 من الفصل الأول: أي إنها عبارة عن أيقونة معمارية ترجع أصولها الأولى إلى الفن القوطي الذي استوعب الفن الأموي في قرطبة مع ما هو مستغرب في شمال شبه الجزيرة، ولا شك أن طليطلة كانت إحدى حلقات الصلة. ويلاحظ أن رسم النوافذ محل التعلق ليس الشيء نفسه الخاص بالنوافذ المزدوجة في المئذنة الكبرى لمسجد قرطبة الجامع، ففي هذه، وفي المقعد المنفرد الشديد الانحناء في قرطبة، نفتقد الملحق الأفقي السفلي الذي يربط بين الطنف ومنكب المقعد، إذ نجد أن الأول يستقر، في قرطبة، على المستوى السفلي للحدائر مباشرة دون أية علامة واضحة تشير إلى هذا الملحق الأفقي؛ وعلى هذا فإن النافذة غير القرطبية محل الدراسة تبدو وكأنها تبدأ من العصر القوطي، ذلك أنها مرت بالضرورة

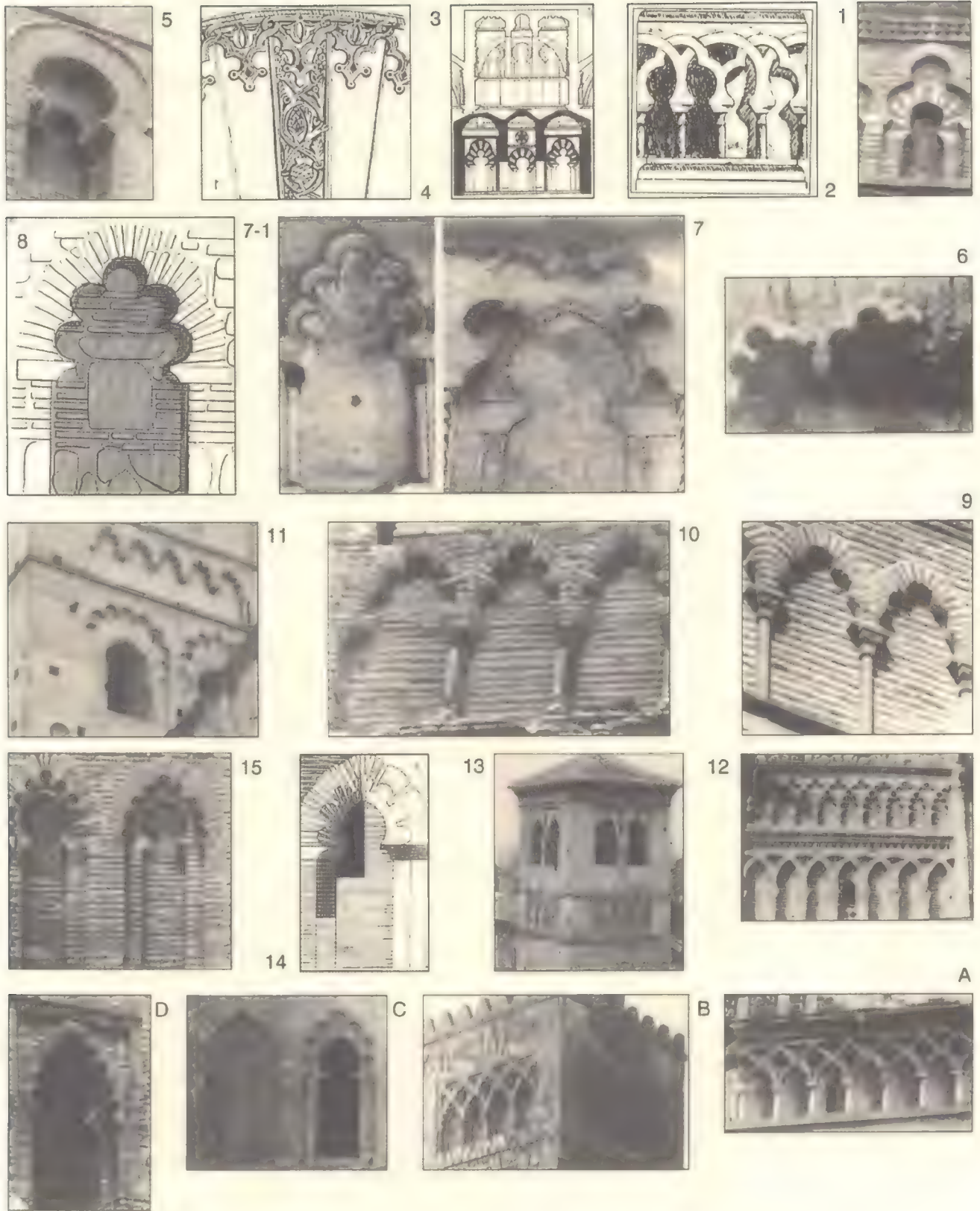


الموحدى والأشرطة البارزة في الصنف الثاني، إنما يؤكد استمرارية خط أو تقنية عربية صادرة عن ورش متخصصة للغاية في عمليات البناء، وهي من حيث المبدأ - في نظري - ترجع إلى المورو بشكل أكبر من رجوعها إلى المسيحيين؛ وهنا نقول ربما كان نشأت المورو، أو هروبهم من طليطلة ابتداء من عام 1085م تأثير ضئيل على الفئة المتخصصة في أعمال البناء التي بقيت في المدينة. ذلك أن أعمالاً إنشائية مثل الأبراج التي تردد ذكرها كثيراً، سانتياجو دل آرابال وسان بارتولوميه وسان أندرس (حيث نجد في هذا المعبد الأخير واجهته) وكذا معبد سانتا ماريا لابلانكا وبرج سان نيكولاس بمدير وكد الأبراج الطليطلية لكل من سان ثيريانو وسان كريستوبل، كل هذه لا يمكن أن تسبب إلى أيد عاملة مسيحية؛ المشكلة هي المدجّن المتقشي، في مذابح دور العبادة والأبراج، في نهاية القرن الثالث عشر حتى الرابع عشر وما لحق ذلك من الزمان.

هنا يمكن القول إن ما هو مهم في الفن المدجّن، هو أن تنفيذه لا يكمن في اليد العاملة بل في السيطرة التامة للموروث العربي المسموح به، وهذا توجه للأيدي العاملة حظي بحماية ورعاية الملوك والأساقفة والطبقات القادرة أو النبلاء، فقد كان هؤلاء وأولئك الأبطال الحقيقيين للفن المدجّن، تلك الظاهرة التي شهدناها أثناء حكم الموحدين والمرابطين ملوأل القرن الثاني عشر في أراضي إقليم الأندلس والشمال الأفريقي، وهذه مرحلة يصفها هـ. تراس بمهارته وحذقه الممهورين؛ كان للمرابطيين والموحديين سلطان يتمثل في أنهم رعاة الأيدي العاملة القادمة من مختلف الأصقاع، إنها صورة صاحب السلطة أو القوة والبناء أو المريف الذي ينساق له ويحمل معه الأصول الجمالية للملكيات أو الأسر السابقة. نمود ونحدث عن الأيدي العاملة ما بعد عام 1085م، لنقول إن طليطلة لا بد أنها قد خلت من المورو بشكل تدريجي تنفيذاً لشروط، غير

بالكنائس المستعربة في الشمال ثم إلى طليطلة ومسجد ابن طولون، ولست أدري فيما إذا كان فيلكس إيرناندث، عند رسمه للمئذنة القرطبية الكبرى المشيدة في عصر عبد الرحمن الثالث، قد توفر على شواهد قوية لتحليل العقود التوائم في نوافذ العائط الجنوبي: حيث رُسمت مضافاً إليها الملحق السفلي، أي الوصلة التي شهدناها في كل من طليطلة أو سان ميغل دي إسكالادا أو سان ثيريان دي ماثوتي، وهو نموذج كرره فيلكس إيرناندث في الرسم، لكنه، في هذه الحالة دون دليل قوي (انظر لوحة مجمعة 31: 1، الفصل الثاني)، وحقيقة الأمر فإن نموذج العقود التوائم المستعربة والطليطلية التي درسناها لم يَعرثر له على أثر، على ما يبدو، خلال القرن التاسع القرطبي، فلا نجد في باب سان استبان بالمسجد الجامع بقرطبة أو في الأبواب اللاحقة، خلال القرن العاشر، أي أثر لذلك الملحق، أو الخط الأفقي، إذ إن محله في باب سان استبان كتلة من الحجارة أضيفت في عمليات الترميم (لوحة مجمعة 24: 13 من الفصل الثاني). أما بالنسبة للمئذنة الكبرى القرطبية التي شيدها عبد الرحمن الثالث، يبدو بديهاً (وهذا ما أشار إليه فيلكس إيرناندث) أنه قد انبثق منه نظام النوافذ المزدوجة الموجودة على المستوى نفسه في الواجهات الأربع للطابق الأول للأبراج المدجّنة، برج سان رومان وسانتو توميه، وكذا في الإفريز أو القطاع الذي يوجد فيها والمتمثل في العقود الزخرفية التي تتوج الطابق الأول، وهو موجود أيضاً في المآذن الرئيسية الموحدية، وفي المدجّنات الإشبيلية نجده فقط في برج سان ماركو. في أرغن، نجد أبراج سانتا ماريا دي أرتيكا ويلمونتي؛ هذا القطاع أو الشريط الذي نجده في الأبراج الطليطلية قائم، كما شهدنا في صفحات سابقة، بين شريطين ضيقين بارزين، بدأ انطلاقاً من المنارات الموحدية، أي أنهما غير موجودين في الأموي القرطبي.

هذا الذي عرضنا له حتى الآن من عقود في الواجهات والأبراج، بما في ذلك العقود ذات الطابع



لوحة مجمعة 10:
عقود مفصصة طليطلة، عربية ومدجنة.



والملك القادر، أحد ملوك الملوثاف، يقضي بأنه يمكن للمرب الطليطيين أن يرحلوا عن المدينة إذا ما أرادوا، لكنهم يفقدون أملاكهم في المدينة وفي المناطق المجاورة. أما من بقي منهم، حسب اختيارهم، فإنهم يحتفظون بأملاكهم لكن عليهم أن يدفعوا الأعشار من ريع أملاكهم، وسوف يظل المسجد الجامع مفتوحاً للصلاة. غير أن واقع الأمر يقول إن الطبقة المثقفة غادرت المدينة متوجهة صوب بلنسية وأشبيلية وقرطبة، وهنا يقول خوليو بورس مارتين كليتو، إن الاستيلاء على المسجد الجامع وتحويله لإقامة الشعائر المسيحية، خلافاً لما تم الاتفاق عليه، كان بمثابة بادرة مثيرة للقلق عند المسلمين؛ وعندما نتصفح الكثير من الوثائق المستعربة، خلال القرنين الثاني عشر والثالث عشر، (جوثاليت بالنسيا) نجد أنه لم يذكر فقط إلا اسماً عربياً بارزاً لأحد الوافدين، أما الآخرين فلم يكونوا إلا قتيين متواضعين؛ وعلى هذا فإن الطبقات العليا هي التي هاجرت وغادرت ولم يبق إلا هؤلاء الذين لو غادروا لم يكونوا ليفقدوا شيئاً، أو لم يمرهوا إلى أين يذهبون؛ كما لا نعلم شيئاً عن عدد المسلمين الذين هاجروا، لكن يمكن القول إن من بقوا قلة استناداً إلى قلة عدد المساجد التي وصلتنا من المدينة، كما لا يمكن لنا القطع بعدد المورو الذين شاركوا في أعمال بناء الكنائس وهل هم قلة أم كثر، وإذا ما كان هناك أحد المورو يقوم بإدارة أعمال البناء في كنيسة فلا جديد في هذا، فهذا ما شهدناه في كنيسة سانتا ماريا في بلدة إقليش (جارتيا أرينال)، وهي كنيسة ذات طابع تشييدي مسيحي بالكامل؛ هناك مثال آخر، في سرقسطة، بمناسبة إقامة البرج الجديد (1504م) التي هدمت، حيث تشير المصادر إلى أن ستة أفراد شاركوا في هذه الأعمال، منهم أربعة من المسيحيين واثنان من المورو وأحد العبرانيين. يقول ف. لامبرت أن اثنين من المسيحيين كانا يقومان بدور المدراء التقنيين، أما المورو فيتولون أمر التفاصيل الفنية وإدارة العاملين.

معروفة جيداً، يتضمنها أول اتفاق لاستسلام المدينة على يد ألفونسو السادس. هناك صمت، يكاد يكون مطبقاً، حول وجود مساجد في المدينة، خلال الفترة التي تبدأ من عام 1159م، أي العام الذي تم فيه تحويل مسجد السليادور إلى دار عبادة مسيحية، وحتى عام 1190م عندما أخذت تظهر حالة أخرى في حي «لوس فرانكوس» أو حي ماجدالينا، غير بعيد عن «الكاثار»، والذي يقال إنه كان مسجد نورنرياس، أي مبنى صغير وبنائه يتواءم بشكل كبير مع التوجهات السائدة خلال القرن الحادي عشر. يدفعنا هذا كله إلى التفكير بأن المدجنين لم يشيدوا أي دار للعبادة لاستخدامهم في المدينة، اللهم إذا كانت موجودة في الريض الكائن في الجوار، خارج باب بيساجرا القديم، حيث كان هناك مصلًى مهم للمدجنين خلال القرن الرابع عشر (بورس مارتين كليتو)، وهنا نجد أنفسنا نشهد مساجد قليلة للغاية أمام زحف هائل لدور عبادة مدجّنة يفترض أنها كانت من لدن الأيدي العاملة من المورو، وإذا ما قبلنا بهذا فإنها أيد عاملة كثيرة حتى القرن الثالث عشر على الأقل. ورغم أن هذه الرؤية أو هذا الطرح يكذبه الفن المدجن هي أرغن، حيث حظي بأيد عاملة من المورو في مرحلة متأخرة للغاية، ابتداء من القرن الرابع عشر وما لحق ذلك من الزمان.

كل ذلك يضع أمامنا مسألة أي نوع من تواجد المورو في طليطلة، فمن المنطق، كما حدث في مدن أخرى، أن يخضع بقاء المورو أو عدم بقائهم لمراحل تاريخية مختلفة يجب أن نضعها في الحسبان؛ فما نحن نجد مرحلة ملوك الملوثاف التي يحكمها الهدوء، وهي مرحلة يقول عنها «درك ديليو، لوماكس»، إنها كتبت بمثابة العصر الذهبي للمسلمين المثقفين خلال القرون التالية، وكان عصراً من التسامح الديني يسبق السلوكيات المتشددة لكل من المرابطيين والموحدين، كما اتسم بالازدهار الفني والثقافي؛ ويقول المؤرخون إنه مع غزو ألفونسو السادس لطليطلة جرى عقد اتفاق بين الملك المسيحي



كلارا لاريال، لا يمكن أن تنسب إلا إلى فنان مسلم، كما أن هذه الزخارف الجصية يمكن أن تكون خرجت من لدن الأيدي العربية العاملة القادمة من أراضي إقليم الأندلس الذي تسيطر عليه الجماليات المرابطية والموحدية بدءاً بمصلى أسونثيون دي لاس أوليجاس ببرغش، ذلك أنه طليطلي من حيث التنفيذ المعماري، بينما نجد أن الزخارف الجصية الداخلية تشير إلى عرفاء موحديين قدموا من إشبيلية؛ نجد بعد ذلك، في الدير نفسه، الزخارف الجصية في صحن دير سان فرناندو وقبة المقرصات في مصلى سان سلبادور، حيث نجد تلك الزخارف رائعة الإخراج، تضم تزيينات ونقوش كتابية كوفية شديدة الشبه بما هو موجود في مسجد القرويين المرابطي بفاس.

5 - الأسقف:

هناك نقطة أخرى مهمة، ربما تساعد في إلقاء بعض الضوء على هذا الفن المتعلق بالعمارة، سواء العربية أو المستعربة أو المدجّنة، ألا وهو الخاص بأسقف الكنائس المشيدة من الحجر، التي تنسم بأنها، ابتداء من القرن الثالث عشر، تضم أسقفاً ذات التقنية المسماة البراكيم والجوائز Par y nudillo مع وجود حمالات مزدوجة لربط جدران الرواق أو البلاطة المركزية، وهي تصميمات ذات أصول موحدية. وقد تحدث عن هذه التصميمات في الفصل الأول (لوحات مجمعة من 73 حتى 80). وحقيقة الأمر فإن المساجد في مدن إسبانية إسلامية أخرى، وكذا المساجد الطليطلية، قد وصلت بدون أسقف؛ غير أن البديل لهذا يتمثل في الإشارة إلى أن دور العبادة المستعربة ذات المخطط البازليكي، في شمال شبه الجزيرة، كان لها هذا الصنف من الأسقف، وربما كانت البداية في دور العبادة القوطية (سان خوان دي بانيوس). تبدأ الأسقف الخشبية في طليطلة بكنائس سانتياجو دل أزبال وسان

كانت أحياء المورو غفيرة، وكانت إسهاماتها في البناء فعالة ودائمة كما شهدنا، وتقول بذلك الوثائق، والشئ نفسه نجده بالنسبة لطليطلة أو دائرتها الإدارية وكذا الأراضي المطلة على نهر إبرو، ولكن أين كان يصلي المورو؟ كان ذلك يحدث في مساجد مبعثرة أو شديدة الخصوصية بين المنازل والأحياء والأرياض، ومع مرور الزمن تحولت إلى كنائس، أو إلى وظيفة أخرى لا نعلم عنها شيئاً. جرى إنشاء كنيسة سانتياجو في ألكالا دي إينارس، خلال القرن السابع عشر، وجاء تنفيذها في حالة المورو، والسبب هو أن المسجد ربما تعرض لحالات اعتداء عندما جرى تحويله إلى كنيسة صغيرة. وعند مقارنة المورو بالمبرانيين فإن هؤلاء كانت أعدادهم كبيرة استناداً إلى المعابد اليهودية التسعة التي كانت موجودة في طليطلة؛ وماذا عن المورو؟ ما يجب أن توليه اهتماماً كاملاً في هذا النقاش هو الحديث عن صاحب أو أصحاب التخطيط المعماري والزخرفي المدجّن، الذي يرجع إلى أصول عربية كاملة نراها في الكنائس وأبراجها الرائعة التي تبدو كمنازل في طابعها الأول، ولا شك أن المؤلف أو المخطط أو مدير المشروع هو من المورو في طليطلة، وله تتبع هذه المجموعات من البنائين، المورو أو المسيحيين، الذي يقبضون أجورهم من خلال الكنيسة ومن التبرعات الخاصة، وهذه النمطية مطبقة على المرحلة الأولى، أي نهاية القرن الثاني عشر وحتى بداية القرن الرابع عشر. وإذا ما انتقلنا إلى فصل الزخارف الجصية لقلنا إن من قاموا بها هم العرب بكل تأكيد، حيث تلاحظ السمات العربية الأساسية، وهم على أي حال قلة من الفنانين المحترفين الذين كانوا يعملون لحساب الملوك والنبلاء والأساقفة، وكانوا قادرين على أن يغيروا أساليبهم، أي إلى الموحدية وما بعد الموحدية ثم النصري في غرناطة سيراً على إيقاع الزمان؛ في هذا المقام نجد أن الزخارف الجصية في لاس أوليجاس ببرغش وزخارف المنزل العربي في الدير الطليطلي، سانتا



خوان دي أوكانيا والمعبد اليهودي سانتا ماريا لابلانكا؛ ومن المنطقي أن توجد في سان رومان وسانتا إيولاليا وسان سباستيان إضافة إلى أخرى زالت من الوجود، حلت محلها أسقف حديثة تسهر على نهج ما هو قديم. هناك سابقة مهمة لكل هذه الأسقف نراها في المساجد المرابطية والموحدية، في تلمسان، والكتيبة بمراكش، والتأثيرات التي نراها في المسجد الجامع بإشبيلية، وهذه كلها حالات ترتبط بمساجد وكنايس مستعمرية إسبانية سابقة، ورثتها المباني الطليطلية المدجّنة التي أشرنا إليها. إذا ما استغفينا عن مقاصير الكهنة والمذابح في دور العبادة، ذلك أنها ذات أقبية، لوجدنا أن الكنائس المشيدة من الحجر لها أسقف من الخشب، كما هو الحال في سانتياجو ديل آرابال، سيراً على المتبع في كنائس الهضبة العليا، وهذه الأسقف على شكل مِغْجَن ولها أزواج من الحملات تربطها بالسقف نظراً للحرص على الضوء وخاصة في البلاطة المركزية؛ ويلاحظ أن العمارة الإسلامية الأولية في المشرق وأفريقية لم تترك لنا أسقفاً من الصنف الطليطلي (Par hilera أو البراطيم والجوائز Pary nudillo)، اللهم إلا أسقفاً ذوات عتب انتهى بها الأمر أن استقرت في قرطبة الأموية (انظر لوحة مجمعة 64، الفصل الأول) وهذا الصنف من الأسقف لا نراه في طليطلة إلا في صالات القصور التي ترجع إلى القرن الحادي عشر، مثلما هو الحال في الجعفرية بسرقسطة، ومع هذا أشار تورس بالباس إلى أن كنيسة سان ميّان دي شيقوية (ق 12) كانت ذات سقف مستوراث الزخرفة، والغريب أنه، من الناحية البنيوية، شديد القرب من سقف المسجد الجامع في القيروان منه إلى المسجد الجامع بقرطبة (تورس بالباس)؛ هذه الكميات الضخمة من الأخشاب الطليطلية الرفيعة الزخرفة من أسقف إسلامية، بما في ذلك الرفارف ذات الكانات والكميرات أو الإزارات المدجّنة ذات الزخارف نفسها تقسح المجال لافتراض أنها كانت في دور العبادة الخاصة بالديانات الثلاث؛

وعلى هذا فهذه الأخشاب، مثل العمارة، تدخل ضمن المقولة التي تشير إلى أنه رغم وفرة المواد أمامنا فإن حجم معارفنا عن العمارة الطليطلية لا زال جزئياً وغير متوازن. وهنا أقدم هذه الملاحظات تمهيداً لعملية تقسيم الموضوع إلى فترات أو الارتباط القائم بين المباني الخاصة بالثقافات الثلاث؛ في هذا كله نجد الكثير من التناقضات، فهناك الكثير من الزخارف الجصية والهياكل الخشبية، وقد جاءت من لدن ذلك العربي الذي تم إخضاعه، أمام منشآت أخرى فيها خليط من الأيدي العاملة تحمل هذه التوحيات ذات الأصول العربية في الأسقف الخشبية: أي أنه مع تقدم الحال بالفن المدجّن نجد النجارة، التي تتسم بوفرته مثل المنشآت المشيدة من الحجر، تنصح عن أن وفرتها هي وليدة الأيدي العاملة من كلتا الديانتين حيث تتبادل الخبرات، ومع مرور الزمن بالفن المدجّن نجد أن الأيدي العاملة تقع على عاتق المعمارين المسيحيين، وكذا النجارين المسيحيين مثل هؤلاء المكلفين بالألوان والتذهيب (خ.ف. رافولز)؛ هنا علينا أن نذكر أن مؤلف كتاب «موجز في نجارة الخشب الأبيض وكتاب العرفاء» (633م) هو ديجيولويت دي أريناس، حيث ترك لنا عصارة فكره ومعرفته بأصناف من الأسقف الأندلسية. وعندما نتحدث عن مشاركة المورو في أعمال النجارة، يجب أن نذكر في أرغن أسماء المعلم يوقاف Yucaf عبد المليح الذي شارك في إعداد سقف سانتا ماريا دي مالويندا (ق 15)، وكذا المعلم محمد رامي الذي كان يمارس مهناً مختلفة منها أنه معلم في حرفة «خرط الخشب» fustero (بورّاس جواليس). وفي الوقت الذي نجد فيه السقف المستوي، على شكل القصاع، في الجعفرية، نهاية القرن الخامس عشر، قد خرج من بين أيدي ثلاثة من المورو أو المشاركة، فإننا نجد في الوقت ذاته سقفاً مشابهاً، ذا قِصَاع في الصالة الرئيسية بكاتدرائية طليطلة وقام بتنفيذها معلم مسيحي هو فرانثيسكو دي لارا، كما نجد في



الدھليز زخارف جصية وسقفاً مستوياً مدجّنين من لدن الأيدي العاملة المسيحية، أي أن أداء هذه الأعمال من قبل المورو لم يكن أمراً مستهجناً في قضاء طليطلة؛ ففي ألكا دي إينارس نجد الكاردينال ثيسنبروس يعتمد على المورو يوسف الملقّب بـ Orejuno (تورس بالباس)، وهو رجل ربما تولّى أمر بناء ذلك السقف الرائع في صالة سان دييجو. نجد أيضاً سقفاً على شكل ممجّن في الصالة الكبرى لجامعة ألكالا، وهو سقف مهجّن بين الفن المدجّن وفن عصر النهضة لكن لم يشارك في إقامته أي عريف مسلم؛ هناك أيضاً قصر «آل كارديناس» في أوكانيا، الذي يرجع إلى نهاية القرن الخامس عشر حيث يضم سقفاً رائعاً، من النوع المستوي، المدجّن، وفيه نجد نقوشاً كتابية للشهادتين «أشهد أن لا إله إلا الله وأن محمداً رسول الله»، وهذا ما نراه في سقف سانتا ماريا دي لويندا الذي تولى أمر يوقاف عبد المليح Adolmalih. يضم قصر «إمارة وادي الحجارة» (1495م) سقفاً رائعاً من المقربصات في «صالون الأقرباء» وجرى تنفيذه على يد النجارين، أو فتاني الخرط الطليطليين، ميغل سانشيث وبارتولوميه جارثيا (لاينا سيرانو)، إضافة إلى سقف آخر زال من الوجود قام به المعلم محمد سييرو، وهو من المورو في وادي الحجارة. نرى إذن تنامي الأسقف التي قام بها معلمون مسيحيون في قشتالة، خلال القرن الخامس عشر ولم يكن هذا محل لوم عندما يشارك فيه المورو، وعموماً يحدث ما حدث في البناء باستخدام الأجر، إذ يقوم بتنفيذ الموروث العربي المورو والمسيحيون.

6 - الخلاصة :

في ختام هذا العرض من المعلومات الذي تقدمه لنا العمارة الطليطلية، من تأثيرات مختلفة أو بصمات

إسلامية في المكان وتنف من الفن المستعرب ودخول ما هو موحدّي وفورة ما هو مدجّن، وما هو قوطي لجهة أنه قطع زخرفية جرت الإفادة منها، نجد، مع ذلك، أن النتائج لازالت غامضة أو غير آمنة بالكامل، كما نجد أن النظريات التقليدية أخذت تتسحب بعض الشيء من الميدان، من خلال بعض التمهيدات المعمارية ودور البطولة الذي أوضحته فيما يتعلق بما سميت «الموحدية» أو «الفن المريني الجديد»، وبالنسبة للاستغراب، أثناء سيطرة الفن الإسلامي نشهد، سيراً على وجهة نظر لافونتين، ظهور فن الأجر الذي تعرّب أو «الفن السابق على الفن المدجّن»، رغم عدم وجود أمثلة تيرهن على ذلك؛ ثم يأتي الفن المدجّن بعد ذلك ويجرف كل ما أمامه، حيث جرى تنفيذه في البداية على يد المورو وأبناء المستعربين المحليين وتمثل ذلك في مسجد الباب المردوم من حيث أنه مرجعية عربية محلية، ولسنا ندري، خلال هذه الفترة، فيما إذا كان فناً أنتجته يد عاملة مسلمة أو مستعربة، فهل كانت كنيسة سانتا إيولاليا وسان سباستيان مباني مستعربة أثناء الحكم الإسلامي جرى بعد ذلك تدعيمها خلال الفترة المدجّنة؟ وعندما نصل إلى درجة اليقين في الإجابة عن هذا السؤال يجب أن نعرف فيما إذا كانت هناك أعمال معمارية أولية خلال القرن الثاني عشر سابقة على تحديد ماهية الفن المدجّن خلال القرنين التاليين، وهي نظرية لا تحظى إلا بالقليل من المعلومات جاءت من الممارسة المدنية بالمدينة. وكان جومث مورينو، وبعده تورس بالباس، غامضين للغاية عند تصنيف المباني الرئيسية أو تلك التي توجد على الحدود مثل مصلى بلين دي سانتافي، والمبنى الكشك الذي يفترض أنه محراب مسجد في سان لورنثو؛ ولا يكاد هذان الباحثان يضيفان شيئاً إزاء الأبراج القديمة لكل من كنيسة سانتياجو دل أزابال وسان بارتولوميه وسان أندرس ومسجد تورنرياس، إذ يشيران إلى أنها إسهامات مدجّنين خلال القرن الثاني عشر، إذن يتركز

هم، أو من هم وراء كل هذه المباني المدجّنة، حيث أشرت قبل ذلك إلى دور الرعاة المَلَكِيِّين وإلى قوة الموروث العربي في المكان؛ نعود إلى التجارة ونقول، إحقاقاً للحق، إن الأعمال والزخارف التي تضمها، التي ولدت خلال القرن الحادي عشر، طبقاً لنماذج جرى رصدها في حجارة مدينة الزهراء، قد استمرت خاصة في الرقارف والكثير من الكمرات حتى فترة متأخرة، ما يعني، طبقاً لمقولة هـ. تراس «أن الاستمرارية في التقنية أسفرت عن بقاء الزخارف أو التوريفات التي ترجع إلى عصر ملوك الطوائف»، مثلما حدث في البناء والأجرّ والديش المصحوب بمداميك نراها في مسجد الباب المردوم، ولم تكن الزخارف الجصّية هكذا، حيث عاشت تطوراً مستمراً بدون توقف بسبب التيارات المرابطية والموحدية والفن النصري، وهنا لا يجب أن نُقل الأيدي العاملة المسلمة كاملة خلال القرنين الثاني عشر والثالث عشر كحد أدنى، وإذا ما كان الفن المدجّن الطليطلي، مثله مثل الإشبيلي والأرغني، كان عبارة عن أسلوب، فهذا موضوع سوف أعالجه في الفصل الخامس من هذا الكتاب، أي بعد تحليل دقيق لخطوات ومراحل الفن المدجّن في كل من إشبيلية وأرغن (في ما يتعلق بالزخارف الجصّية والأخشاب الطليطلية انظر كتابنا «العمارة في الأندلس: عمارة القصور»، الفصل الرابع، اللوحات من 30 حتى 48؛ أما الأخشاب فانظر الفصل الثاني، اللوحات 5، 5-1).

المساجد

حدد هذه المساجد ودرسها كل من أمادور دي لوس ريوس، وجوئث مورينو، وليو بوند و تورس بالباس، ثم أضافت إليها، بعد ذلك، كلارا دلجادو، إذ نرى بعض المخططات الجديدة مأخوذة عن الباحث الألماني إيبرت، الذي درس مسجد الباب المردوم ومسجد تورنرياس حيث نجد وفرة من هذه المخططات؛ وحول

في هذه الأعمال ما يمكن أن نطلق عليه الحدود غير المستقرة أو الفاصلة بين ما هو إسلامي وأول فن مدجّن في المدينة، ومن الواضح أن هناك كنيسة مؤكدة، في هذا المقام، ترجع إلى النصف الثاني من القرن الثاني عشر هي سان أندرس، ثم تلتها أخريات مثل سان رومان، وسانتياجو دل آزابال، وسانتا إيولاليا، ومذبح أضيف إلى مسجد الباب المردوم، وهي كلها أعمال ذات عقود ترجع أصولها إلى الفن الموحدية الذي نفذ إليها بطريقة تدريجية، وربما كان هذا نتيجة موجات من المستعربين من الجنوب الذين هبطوا على المدينة؛ نجد من الموروث العربي الأول المحلي المرحلة الأولى العقود الحدودية الأموية ذات الطنف والمناكب البارزة، في الأبراج الثلاثة المشار إليها، كما نجد العقد المفصّص، من ثلاثة وخمسة فصوص؛ ثم يأتي بعد ذلك العقد الحدودي الحاد المستورد، ثم نرى هذا العقد الأخير وقد أحاط به العقد المفصّص من سبعة فصوص وتسعة، وكان ذلك بتأثير موحدية، ويأتي بعد العقد المتعدد الخطوط في سان أندرس والمعبد اليهودي سانتا ماريا لابلاتكا، وبالنسبة للأبراج نلاحظ وجود نموذج قديم عبارة عن منارة محلية فيها تجديدات منبثقة من منارات أندلسية ترجع إلى القرن الثاني عشر، ألا وهو الخيرالدا ومنارة الكتبية. ومن جانب آخر، ففي ما يتعلق بالأبراج، يجب أن نشير إلى الداخل من سلالم طرزية حول العمود المركزي والأسقف المنيقية أو القباب المصطنعة التي يتم التوصل إليها من خلال التقريب التدريجي بين المداميك من الأجرّ، وهذا طبقاً لقاعدة نراها في غرفة hipocausis في حتم مدينة الزهراء حيث جرى التقريب بين المداميك مثلما حدث في المنارات بدءاً بمنارة عبد الرحمن الثالث بقرطبة؛ ومن النماذج المهمة للعقود الزخرفية ذات الأصول العربية نجد واجهات الأبراج والمذابح المتعددة الأضلاع التي ترجع إلى الفن الروماني في الشمال وإلى واجهات المعابد؛ وهنا لا أتمرّض للمشكلة الخاصة بمن



مسجد تورنرياس نجد إسهامات لكل من جونثاليث سيمانكاس وبيورس مارثين كليتو، إضافة إلى دراسة مسجد آخر، ويبلغ عدد المساجد التي وصلتنا اثني عشر مسجداً طبقاً للمصادر الأدبية والآثارية، حيث نراها في مخطط المدينة (لوحة مجمعة 23، الفصل الأول)، وهذا يعني أننا أمام مشهد درامي لهذه الرقعة العمرانية التي أسلمت وتبلغ مساحتها مائة هكتار باستثناء الربرض الكبير. وهذا العدد من المساجد محدود، في جزء منه، بوجود دور عبادة مستمرة، وكذا دور عبادة مدجّنة ذلك أن الكثير من هذه المباني أقيم فوق مساجد قديمة، وهنا علينا ألا ننسى أنه عندما جرى غزو طليطلة على يد ألفونسو السادس، استولى الملك على المسجد الجامع وأقر فيه أداء الشعائر المسيحية وترك للمرب المهزومين بعض المساجد الصغرى، مساجد الأحياء، من بينها مسجد السلبادور، وكذلك تورنرياس، حيث ظل يقوم بوظيفته خلال الفترة المدجّنة الطويلة التي عاشتها المدينة، كما أن بقاءه حتى اليوم يشهد بذلك. نجد أيضاً أن مسجد الباب المردوم (999م) أصبح كنيسة تحمل اسم سانتا كروث عام 1183م، طبقاً لوثيقة تبرع من جانب بعض الأهالي الذين كانوا يمتلكون المكان «كمنزل كان قبل ذلك مسجداً للمورو في دائرة سان نيكولاس»، (كتاب المزاييا التي تحظى بها جماعة سان خوان دي القدس، لأبالا مارتش)، أي أنه مصلّى إسلامي حتى ذلك العام، دون تكريسه كنيسة إلا بعد قرن من غزو المدينة عام 1085م. وبعد ذلك بثلاث سنوات (1186م) هناك وثيقة أخرى (كتاب المزاييا التي تحظى بها الكنيسة الطليطلية) تشير إلى إقرار أسقف طليطلة السيد جونثالو إقامة الشعائر المسيحية في كنيسة «سانتا كروث» وخصصه للجماعة الدينية Hospitalarios.

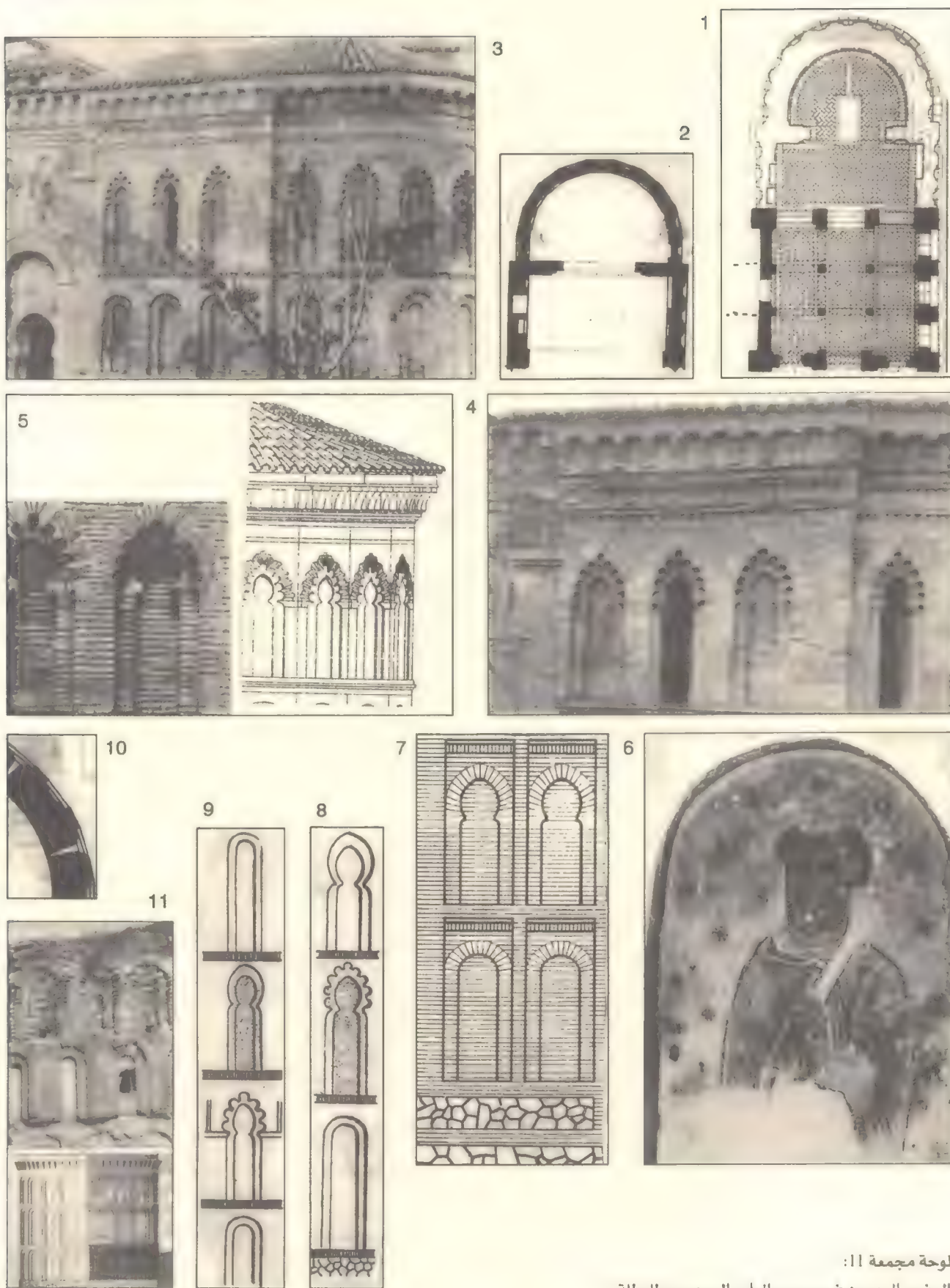
يستحق هذا المبنى المربي، وما أضيف إليه من بصمة مدجّنة، وصفاً تفصيلياً، وبناء على قراءة الوثائق، التي أشرنا إليها، تتساءل سوزانا كالبوسوتيلو

عن التاريخ المحدد الذي جرت فيه إضافة المذبح المدجّن في الضلع الشرقي لهذا المسجد، والذي يقول جومث مورينو إنه يرجع إلى عام 1186م، ويرى تورس بالباس أنه يرجع لعام 1187م، وهو تاريخ سابق بوضوح على تكريس سان رومان (1221م)، فكلا المبنيين من أقدم المنشآت في المدينة، كما أنهما نماذج للكنائس المدجّنة التالية (لوحة مجمعة 11 من رقم 1 إلى رقم 5 في مسجد الباب المردوم، ورقم 7، سان رومان عند تورس بالباس). كان السيد جونثالو أسقف المدينة اعتباراً من عام 1182م، أي أنه خلال الفترة بين التاريخ المشار إليه وبين عام 1221م أمكن تنفيذ المذبح في مسجد الباب المردوم، في عنفوان ازدهار الفن المدجّن، كما أنه لم يكن من الضرورات القصوى تغيير وجهة أداء الطقوس التي كان عليها المكان خلال الحكم الإسلامي، وهذا ما نجده في مسجد السلبادور حيث الوجهة هي الجنوب الشرقي، ومثله في ذلك مسجد لاماجدالينا بالمدينة، كما أن هناك نماذج أخرى في مدن مختلفة. كان لمسجد الباب المردوم، خارج الحائط الجنوبي، محراباً مربعاً (جومث مورينو) وكان كبيراً بشكل لا يتناسب مع المسجد ذي المساحة المتواضعة، وبالتالي يمكن القول إنه أضيف كمصلّى أو كمذبح مرتجل، حل محله بعد ذلك المذبح الحالي ذو المخطط المضلع والذي يقع في الجهة الشرقية، كما أن عقوده المزدوجة والمتراكبة، أي العقد الحدودي الحادي تحت العقد المفصص، تشير إلى أن ذلك المبنى يرجع إلى النصف الأول من القرن الثالث عشر، وليس إلى السنوات الأخيرة للقرن السابق عليه، ويلاحظ أن كلا المقدين حدائرهما على المستوى نفسه، وبالتالي فهي نماذج موحّدة نجدها في مئذنة الكتبية بمراكش، منتصف القرن الثاني عشر، على شاكلة العقود المشابهة داخل كنيسة سان رومان، أو عقود مقدمة المعبد اليهودي سانتا ماريا لابلانكا، بينما نجد المباني الإسلامية، أو تلك التي ينظر إليها على أنها كذلك في المدينة،



نصف أسطوانية، مع ثنية *dobladura* غير إسلامية، وهذا ما نجده في الكنائس الرومانية المشيدة من الأجر في الهضبة العليا، والتي شيدت، طبقاً لرأي تورس بالباس، مع السنوات الأخيرة للقرن الثاني عشر وطوال الثالث عشر؛ ويقول ذلك الباحث إن الفن الروماني لم يدخل إلى طليطلة وقضاها خلال القرن الثاني عشر، فقد كانت هذه المدينة آنذاك بلاط الملوك والأساقفة. كما يرى الباحث المذكور أن «المذابح الطليطلية بمقودها الزخرفية المتراكبة، الرائعة الإخراج، كان مهداً مدينة نهر التاج (طليطلة) وليست الهضبة العليا، حيث كانت كنائسها تتسم بالتواضع وبساطة البناء، كما أن المذابح الطليطلية شهدت بداية العقود الآتية من الموروث الإسلامي؛ هناك العقد المفصص والعقد الحدوي والعقد الحدوي الحاد، حيث يرجع هذا الأخير إلى الفن الموحد، والذي نراه في مسجد الباب المردوم وسان رومان وداخل سانتا إيولاليا والقطاع العلوي لواجهة سان أندرس، إضافة إلى برج سان ثيريانو؛ غير أن توافم المذابح الرومانية الحجرية على الأجر، في كلتا الهضبتين، ربما كان ابتكاراً متوافقاً زمنياً، إذ نجد في الهضبة العليا أن العقود الكائنة في القطاعات المختلفة تكاد تكون كلها نصف أسطوانية مزدوجة، بينما نجد أن تلك الخاصة بقضاء طليطلة تتجلى بوضوح في مذبح لوس ميلاجرس في تلامنكا (مدريد)، وسان خيل في وادي الحجارة، وكنيسة كامارما دي استرويل (مدريد) (لوحة مجمعة 11: 10، 11). جرى تقليد مذبح مسجد الباب المردوم في الكثير من الكنائس الطليطلية مع إضافة صف من الأعمدة (لوحة مجمعة 12: 1 كنيسة سانتا ليوكاديا) وأحياناً نجد هذا الصف مكوناً من أربعة طوابق (كنيسة كريستودي لاييجا خارج الأسوار). لانعدم في طليطلة المذبح المتمدد الأضلاع أو شبه الأسطوانى بدون قطاعات من العقود المتوالية والمتراكبة، مثل مذبح سانتا أورسولا، وفي مدريد نجد مذبح بالدلتشا

وبالتحديد نوافذ برج سان بارتولوميه، تضم هذا التزاوج من العقود غير أن الحدائر ليست على المستوى نفسه، وهنا نجدها تسير على نموذج العقود الصغرى العليا في الواجهة الشمالية لمسجد الباب المردوم، كما نلاحظ هذا النموذج أيضاً في القطاع العلوي لواجهة كنيسة سان أندرس، التي ربما ترجع إلى منتصف القرن الثاني عشر (لوحة مجمعة 10: 7). أشار كامون أثار إلى معلومة تتعلق بالدهانات الرومانية للمذبح وجزء من غرفة حفظ المقدسات في مسجد الباب المردوم (لوحة مجمعة 11: 6) وهي متوافقة تماماً مع مثيلاتها في سان رومان، بما في ذلك النقش العربي، المكتوب بالخط المائل والذي يشير إلى السعادة والنعمة (لوحة مجمعة 12: 2)، كما نجدها أيضاً في الزخارف الجصية في صحن دير سان فرناندو دي لاس أوليجاس دي برغش، وفي سقف مستو قديم في دير سان كليمنتي الذي يرجع إلى منتصف القرن الثالث عشر. وأمام ما يمكن أن نطلق عليه «الخلاف في التواريخ» لا يفتب عن أذهانتنا أن أعمال بناء مذبح مسجد الباب المردوم من الأجر تضم عقداً مفصصاً ومدبباً يحيط بمقد حدوي حاد، ويلاحظ أن العقد المفصص من تسعة فصوص، أما العقود الكلاسيكية فهي سبعة مثل سان رومان وكذلك في سانتا ليوكاديا (لوحة مجمعة 12: 1). وهي عقود ترجع في أصولها إلى العمارة الموحدية. نرى العقد ذا الفصوص التسعة، الذي يفترض أنه لاحق تاريخياً، يتكرر في مذبح كنيسة سان بارتولوميه (لوحة مجمعة 11: 8) وفي سان خوستو، وكذلك في قطاعات في مذابح صغرى في سانتياجو دل آرابل، أي دار العبادة التي أقيمت، على ما يبدو، في منتصف القرن الثالث عشر. ولم أتمكن حتى الآن من رصد فيما هو موحد، رغم أنه موجود في برج سان بدرو في إشبيلية، حيث لا شك أنه منقول عن مبنى عربي زال من الوجود (لوحة مجمعة 10: D). يتوافق مذبح مسجد الباب المردوم مع مذبح سان رومان في القطاع السفلي، حيث العقود





(لوحة مجمعة 29: 11-1) ويرجع هذا الأخير إلى النصف الثاني من القرن الثالث عشر، ومن المثير أن تتكرر في هذا المذبح العقود المتراكبة الداخلية التي توجد في مذبح الباب المردوم.

أما بالنسبة لصنوف الأعمدة الداخلية في مذبح مسجد الباب المردوم (لوحة مجمعة 12: 2) التي تكررت في مذبح كنيسة أو مصلى حصن شقورة (جيان)، طبقاً لما أوردناه في الفصل الأول من هذا الكتاب (لوحة مجمعة 15-2)، فإنه ربما يرجع إلى أصول إسلامية استناداً إلى المحاريب شبه الأسطوانية وذات العقود الداخلية التي تقع عند سطح الأرضية، وهذا قائم في الأساس في المساجد في إفريقية، التي ربما سارت على نهج المذابح البيزنطية الإفريقية، وهنا نجد أن سيريل مانجويري أنها تتوافق مع نماذج كثيرة ويذكر لنا كنيسة أني Ani (ق 10)، كما تتوافق، قبل ذلك أيضاً مع كنيسة عنراء Haken، في منطقة ما وراء النهرين. وأياً كان الموقف نجد أن هذا القطاع من العقود الزخرفية يعود للظهور من جديد، لكنها هذه المرة حدوية عند مستوى سطح الأرضية في مذبح كنيسة «سانتو توماس دي لاس أوياس» المستعمرة (الفصل الأول، لوحة مجمعة 15-2: 4)، وهي على رأس مجموعة من النماذج تدخل في إطار المذابح الحجرية الرومانية التي تستغني عن العقد الشديد الانحناء، إضافة إلى مذابح من الأجر في الهضبة العليا والتي ربما ترتبط بمذبح كنيسة سانترياس (بلد الوليد) التي ترجع إلى 1130م (م. بالدس هرناندث)، وليس من المستبعد أن نرى أن الأعمدة الداخلية للمذبح في مسجد الباب المردوم لها مثيلاتها في بعض المحاريب الطليطلية، فهي في المسجد الجامع بقرطبة، في توسعة الحكم الثاني، لكنها هذه المرة موضوعة في منتصف ارتفاع الكوة وبالتالي ترتبط بالمذبح الخاص بالكنيسة الشارلمانية «سان جيمرمني - دي - بري (ق 9)» رغم ما تعرضت له من إعادة بناء، وكان من الممكن الرّد على هذه

النظرية الموحية بالقول إن العقود الداخلية للمذبح الطليطلي ربما كانت صدى للأجزاء التي توجد في القطاعات الخارجية، غير أن وجود العقود الإسلامية فيه، من عقود حدوية، مدبّبة بعض الشيء، يحدثنا عن أسبقية من نوع ما للمذبح الطليطلي بالمقارنة بمذابح الهضبة العليا، وهنا نلاحظ في اللوحة المجمعة 12: 1-1، وجود عقود من مذابح لهذا المسجد وغيره من دور العبادة الطليطلية (7) و (8). وبعد هذا الاستعراض المطول أرى أن مذبح مسجد الباب المردوم قد أقيم خلال النصف الأول من القرن الثالث عشر، أي بعد أن استقر المقام بالفن المدجّن، وجاء بناؤه متزامناً مع مذبح سان سلبادور (أ. بايستيروس جاياردو) ومذبح مستشفى سانتياجو (م. تراس)، وهذان المبنيان الأخيران من طليطلة، حيث نجد الأول وبه قطاع خارجي من عقود حدوية متقاطعة فيما بينها، منقولة عن الواجهة الرئيسية لمسجد الباب المردوم، أما المبنى الثاني فرغم أنه متطور نسبياً فهو يكاد يكون صورة طبق الأصل لمذبح الباب المردوم. وأختم هنا هذه الوقفة المخصصة لمسجد الباب المردوم.

ظل مبنى المسجد الطليطلي، وكذا المسجد في تطيلة، مفتوحاً لممارسة طقوس العبادة المسيحية حتى مرحلة متقدمة من مراحل بناء الكاتدرائية القوطية التي وضع أول حجر فيها عام 1226 - 1227م، أي عندما انتهى راعيها، الأسقف رودريجو خيمينث دي رادا، من تكريس كنيسة سان رومان ذات الأسلوب المدجّن الخالص، لكن لا نعلم شيئاً عن الأعمال التي تمت في المسجد الجامع بقرطبة عند تحويله إلى العبادة المسيحية بعد عام من غزو المدينة، فربما حدث فيه بعض الإضافات المهمة على شاكلة ما حدث لمسجد الباب المردوم؛ هناك دروس مهمة مستفادة من عمليات بناء دار العبادة الجديدة، أي الكاتدرائية ذات الأسلوب القوطي، فعلى الشاكلة نفسها جرى بناء كاتدرائية تطيلة وأخريات غيرها، بما في ذلك تلك التي شيدت في



شعائر الجمعة. وقد سبق أن أشرت إلى أن هذه الأعمال وما صاحبها من نشاط معماري لم تكن عقبة، ولو بشكل جزئي، أمام أداء الشعائر الإسلامية، أي كان هناك تزامن بين أعمال التوسعة وأداء الشعائر في المكان إذ لم يكن من المستطاع تحويل هذا العدد الهائل من المسلمين يوم الجمعة إلى مساجد الأحياء الصغيرة الحجم، ولا شك أن أعمال البناء في الكاتدرائية الطليطلية كانت بطيئة، وكانت تكفي للسكان الجدد المقيمين في الجوار، الذين لم يكونوا كثيراً، وإذا ما زاد العدد كان يجري استخدام مساجد الأحياء التي تم الاستيلاء عليها والتي تعرضت تدريجياً لعمليات تعديل خلال الفترة المذكورة.

أحاطت حالة ضبابية بعملية تحويل المسجد الجامع بطليطلة إلى كاتدرائية ولم تستطع المصادر الأدبية تقديم حل للأمر، فقد كان هناك، في البداية، نوع من التسرع الذي لا يخلو من النقمة أو الجدل من طرف ألفونسو السادس الرجل الذي قرر إعادة الأسقفية إلى المكان بعد مرور شهور قليلة على غزو المدينة، كما كان شريكاً في ذلك الأسقف السيد برناردو، والسيدة كونستانسا. وهنا يحدثنا خوليو جوناثان في «الحوالية الأولى العامة لإسبانيا»، عن قيام الأسقف المذكور باحتلال المسجد الجامع وعن سحق ألفونسو السادس على الطقوس المسيحية، الأمر الذي لا يتوافق بشكل جيد مع الأبحاث الحالية التي تقول إن تكريس الكاتدرائية جاء بعد عام 1086م أمام الملك ودون أية مفاجأة من أي نوع. هناك باحثون آخرون يؤكدون أن الاحتلال والتكريس المفاجئ الذي تعرض له المسجد الجامع قام به الأسقف بدعم ومساندة الملكة كونستانسا عام 1101م، وهو التاريخ الذي تم فيه إقرار اللوائح الخاصة بالطوائف غير المسلمة بالمدينة (المدجنون والقشتاليون والفرنجة)، وهنا نرى أن ريبيرارثيو يرى أنه بعد تسعة عشر شهراً من غزو طليطلة عام 1086م جرى تكريس المسجد الجامع تحت اسم سانتا ماريا

مرحلة متأخرة مثل ملقة وغرناطة فوق أطلال المساجد القديمة، وقد شهدنا ذلك في الفصل الأول من هذا الكتاب، حيث كان البناء يبدأ بالمذبح خارج مقر المسجد المراد إحلال الكاتدرائية محله، بينما تجرى إقامة الشعائر والطقوس الجديدة في داخل المبنى، وما يتغير هو الاتجاه حيث كان نحو الجنوب عند المسلمين فأصبح نحو الشرق، وحتى يتم بناء هذه المرحلة الأولى، المذبح، كانت تجرى مصادرة المنازل العربية المجاورة للمسجد، دون أن يعمل البناء استمرار إقامة الشعائر المسيحية، وأحياناً ما تظل المنارة حتى وقت متأخر للغاية وكانت تقوم بدور برج الأجراس لدرجة أننا يمكن لنا أن نفهم بهذا الشكل ما عليه برج سانتياجو دل أزابال وسان بارتولوميه اللذين أشرنا إليهما مسبقاً، فالأبراج هنا كانت مصممة لتكون مأذن حقيقية وبنائها ذو أسلوب مختلف تماماً عن الأسلوب المتبع في المباني المسيحية المدججة المجاورة وذات المخططات الجديدة، الأمر الذي يجعلنا نرى هذه المباني على أنها منارات حقيقية لكنها تقوم بوظيفة برج الأجراس؛ رأينا الأمر في قرطبة في كل من كنيسة سانتياجو، وسانتا كلارا وسان خوان؛ وفي إشبيلية نجد مثذنة سان سلبادور والخير الدا كنموذج من النماذج الكبرى، إضافة إلى أمثلة أخرى في غرناطة، وعندما نتأمل بناء الكاتدرائيات الجديدة فإننا نجد أن هذه العملية هي، من حيث الفراغات المشيدة، عملية توسعة لدار العبادة الإسلامية، في القطاع المتعلق بالمذبح كحد أدنى، ويتحول صحن الجامع إلى صحن الكاتدرائية الذي أصبح يتسم بأنه أكبر بعد ذلك؛ وهذا المشهد يحملنا أو يعود بنا إلى سلسلة التوسعات، ذات الطابع الإسلامي الخاص، التي جرت في المسجد الجامع بقرطبة، حيث قام عبد الرحمن الثاني وابنه محمد الأول، وبعدهما عبد الرحمن الثالث وابنه الحكم الثاني ثم المنصور بن أبي عامر في نهاية المطاف، بعمليات توسعة تتسق مع الزيادة في تعداد السكان الذين كانوا يفدون لأداء



وسان بدرو، وأن الزمن الذي مضى هو الوقت المستغرق في تهيئة المبنى لأداء الطقوس المسيحية وأن المكان الخاص بالمقر غير شاغر حتى مجيء السيد برناردو، وتشير «حولية الملك السيد / بدرو» للويث دي أيبالا، الخاصة بالمدينة وتسليمها للملك ألفونسو السادس، إلى أن «كافة السكان الجدد في المدينة من الذين كانوا يعيشون آنذاك من حقهم الإقامة في منازلهم وأملأهم ومسجدهم الكبير ولهم عمدتهم طبقاً لما كانوا عليه خلال عصر ملك المسلمين»؛ ومن جانبه يشير الفويري إلى أنه عندما استولى ألفونسو السادس على المدينة قام بتحويل مسجدها الجامع إلى كنيسة، وترك للمسلمين مسجداً مختلفاً عن المسجد الجامع، وعرضهم عن الأملاك التي فقدوها. وقال لهم إن هذا المسجد كان كنيسة لنا وقد أعادها الله إلينا؛ وفي هذا المقام نجد الكثير من الآراء التي تشير إلى أن هذا المسجد الثاني هو مسجد السليبادور، وقد أكد ذلك كل من جومث مورينو وتوزس بالباس، مشيرين إلى أن المبنى كان كنيسة قوطية قبل ذلك، طبقاً «للحوليات الطليطلية، الجزء الأول». وفي عام 1159م جرى الاستيلاء على هذا المسجد وعاد من جديد إلى مجموعة دور العبادة المسيحية، ويشير النص الذي تتضمنه «الحوليات» إلى أنه خلال ذلك العام «استولى المسيحيون على كنيسة سان سلبادور من المورو يوم الاحتفال بالقدّيس خوان (يوحنا) المعمدان، وإذا ما كان الأمر كذلك، لابد أن المسلمين كانوا يتوفرون على مسجد آخر لأداء الشعائر، ويرى خوليو بورس مارتين كليتو أن ذلك المسجد هو «سولاريخو» أو مسجد «تورنرياس»، الذي يتسم بصغر حجمه وعدم اتساق توجّهه، وهو مسجد شيد مع نهاية القرن العاشر وبداية القرن الحادي عشر، وقد ورد ذكر هذا المبنى، بصفته مسجداً، خلال عام 1190م، وفي عام 1202م، طبقاً «للوثائق المستعربة الطليطلية خلال القرنين الثاني عشر والثالث عشر». نمود إلى اللحظة الكبرى التي جرى

فيها الاستيلاء على المسجد الجامع بطليطلة، عام 1086م أو بين ذلك التاريخ وعام 1101م، وهنا علينا أن نلقي نظرة على المسجد الجامع في طليطلة، المدينة التي تسير في خط مواز لطليطلة، وجرى الاستيلاء عليها عام 1119م، في عصر الملك ألفونسو الأول، حيث ظل المورو في المدينة وكان لهم حق استخدام المسجد الجامع، وظل الأمر كذلك حتى عام 1121م أي العام الذي جرى فيه تكريس المسجد باسم سانتا ماريا، وبعد هذا التاريخ أقام المسلمون خارج الأسوار، في ربض سان خوان حيث ورد ذكر أحد المساجد فيه. والشيء نفسه يحدث في بلنسية عندما استولى عليها «السيد» EL CID عام 1096م، ظل مسجدها مكاناً لأداء الطقوس الإسلامية طوال عام كامل طبقاً لأحد الشروط، وكان عليهم بعد ذلك ترك المدينة ليقوموا خارج الأسوار؛ نجد إذن أن هذه الأمثلة وغيرها من تلك المتعلقة بمدن الثغر الأعلى كانت تسير على القاعدة المطبقة في طليطلة، أي تحويل المسجد الجامع إلى كاتدرائية، ذلك أن هذا المسجد، في طليطلة كان أول مسجد تم انتزاعه من المسلمين، ماعدا بويشتر حيث جرى الاستيلاء عليها (1064م).

كان يحدث في مدينة طليطلة ما كان يحدث في أبسط القرى التابعة لقضائها، حيث يقول خوليو جونثاليث إنه جرى عام 1089م التبرع بالمساجد الكبرى كافة ابتداء من «بلاط عمر» Balatomer، في قضاء مملكة طليطلة، بكل أملاكه، الأمر الذي هباً للأسقف بسهولة وجود عدد من الكنائس في الرّقع الممرانية الكبرى مثل طليطلة وماكيدا وعلمين Alamen ومدرّيد وتلمنكا أو وادي الحجارة. ورد أيضاً في المصادر المكتوبة العربية أو المسيحية ذكر مساجد مؤكدة في البلدة الأولى والثالثة من تلك البلدات المشار إليها ثم جرى تحويلها بعد ذلك، لكن لا نجد ما يؤكد أي شيء في هذا المقام بالنسبة لكل من ألكالا دي إينارس ووادي الحجارة حيث جرى الاستيلاء على



صغير له محراب شبه أسطوانتي حيث يبرز الانحناء نحو الخارج (ر. إينكيرو بنيتو، و.ج. بريتو بانكيث) (لوحة مجمعة 11-1)، وهذا المحراب هو الوحيد الذي نجده في النصف الشمالي لشبه جزيرة إيبيريا باستثناء، محراب مصلى مسجد الجعفرية، كما يمكن القول إن محراب باسكوس كان على شاكلة الكوات، التي زالت، الخاصة بمساجد طليطلة.

في ما يتعلق بمشكلة الحفاظ على المساجد الطليطلية الصغرى، بعد الغزو، فإننا نتساءل عن الإجراءات المتبعة واستمراريتها في هذا السياق، وعن الحد الفاصل بين تهيئة دار العبادة الإسلامية وإقامة دار عبادة جديدة فيه، في أغلب الأحوال، طبقاً لما تم بالنسبة للمساجد الجامعة التي نعرف تواريخ تحويلها إلى كنائس نظراً لأهميتها؛ وهنا نقول إن الأمر بالنسبة لطليطلة تم مع السنوات الأخيرة للقرن الثاني عشر وبداية الثالث عشر، أي عندما شهدت المدينة عملية إعادة تهيئة معمارية شاملة ذات طبيعة مدجّنة، والتي كانت حتى ذلك الحين ذات مشهد إسلامي واضح طبقاً لما نوهت به «الوثائق المستعربة الطليطلية» خلال القرنين الثاني عشر والثالث عشر، وطبقاً لهذه الوثائق هناك دور عبادة ترجع إلى القرن الثاني عشر تحمل الأسماء نفسها وذات مخططات مدجّنة جديدة خلال القرن التالي، وفي هذا المقام نذكر الكنائس التالية: كنيسة سانتا كروت أو كريستودا لالوث (الباب المردوم) أعوام 1150م، 1160م، 1183، 1186؛ هناك سانتياجو دل أزابال عامي 1125م، 1156م؛ وسان رومان 1125م، وسان أندرس 1120م، 1150م، 1182م، طبقاً للحوليات الطليطلية، أحرقت الكنيسة بين عام 1156م و 1180م؛ وسان سباستيان 1181م و سانتا إيولاليا 1195م، وسان لوكاس 1188م، وسان كريستوبل 1187م، وسان ميغل الأنثو 1174م و 1178م، وسان نيكولاس 1125م، إضافة إلى عدة دور مدجّنة للعبادة ترجع إلى القرن الرابع عشر، من بينها سان بارتولوميه،

الأولى بشكل نهائي على يد الأسقف السيد برناردو عام 1118م. وطبقاً للعرف المطبق في مدريد «Fuero» (1203م) كانت هناك عشر كنائس، من بينها سانتا ماريا وسان سلبادور، فربما كانتا مسجدين قبل ذلك، ثم كنيسة سان نيكولاس، ببرجها على شاكلة المثدنة من حيث بوائكه المطموسة، من الخارج، والأسقف الكائنة في الداخل، ولا شك أنه البرج المدجّن الأقدم في قضاء طليطلة، (ق12) (جومث مورينو وباسيليو بابون)؛ وبالنسبة لقلعة تراب Calatrava فقد جرى التبرع بالمكان عام 1147م لكنيسة طليطلة بما في ذلك المسجد الذي يضمه، وهو المسجد الجامع بالبلدة، والتكليف ببناء كنيسة مخصصة لفرسان المعبد؛ كما ورد ذكر مسجد آخر في الربض، هناك دلالة ما لوضع اسم سانتا ماريا لبعض دور العبادة في وادي الحجارة وقضاها، ففي هذه المدينة نجد سانتا ماريا القديمة (هي اليوم كنيسة سان بارتولوميه)، ثم الكنيسة اللاحقة المسماة سانتا ماريا دي لافوينتي، هناك أيضاً دور عبادة تحمل هذه التسمية نجدها في أنيثا، ومولينا دي أرغن، حيث يلاحظ التبرع في هذه الأخيرة بمسجدين خلال حكم الملك ألفونسو الأول (لاكازا)، إضافة إلى حي المسلمين الذي كان يوجد به خلال القرنين الرابع عشر والخامس عشر مسجد رئيسي تقصده الأحياء الخاصة بالمسلمين كافة في وادي خالون (مرتيدس جارثيا أرينال)، هي بلدة سانتيفستي (وادي الحجارة) نجد أن وثيقة «المعالم الطبوغرافية» للقرن السادس عشر تشير إلى دار عبادة ذات مذبح تسمى «سلبادور» كانت قبل ذلك «مسجداً للمسلمين». ولاندمم هنا مصطلح Almajil = أي مسجد في كل من وادي الحجارة ومدريد، في دائرة المدينة القديمة أو في أحياء المسلمين. وبالنسبة للمدينة الحصن، باسكوس، القرية من طليطلة التي تأسست، في نظري، خلال عصر الخلافة، ربما في زمن الحكم الثاني، فقد ورد خلال السنوات الأخيرة ذكر مصلى إسلامي



باسم سان زويل Zoel، التي ورد ذكرها عام 1185م. وهنا علينا أن نضع في الحسبان أن الوثائق المستعمرة ومعه وثائق أخرى مسيحية تشير إلى حالات، طليبية، تتعلق بمنازل وقضاءات قديمة مجاورة لمساجد متواضعة، إذ أخذت تنتقل ملكيتها شيئاً فشيئاً، من خلال البيع، إلى المسيحيين، وهذه عادة كانت شائعة في المناطق المجاورة لكنيسة أو كاتدرائية سانتا ماريا؛ هناك حالات تتعلق بمنزل واصطبل «كان مسجداً في الأزمنة الماضية»، في منطقة تقع بين الكاتدرائية والقطاع الخاص بـ «بوئو أمارجو» pozo amargo؛ ويلاحظ أن المصادر المذكورة، في معرض حديثها عن دور العبادة المسيحية الطليبية، مثل سان أندرس، تذكر لفظة «الجامع الكنيسة»، وأحياناً ما يسبق هذا المسمى اسم الحي الذي تقع فيه (حومة الكنيسة)؛ ولفظة «جماعة» العربية تطلق على الطائفة الإسلامية واليهودية، ويمثلها لفظة Collacion وهي المستخدمة في «الوثائق المستعمرة». ويشير توؤس بالياس إلى أن لفظة «حومة» كانت تستخدم في طليطة الإسلامية عام 1010م مثل «حومة باب سكراء»، حيث يقع بين الباب العربي الذي يحمل هذا الاسم وكنيسة سانتياجو دل أرابال، والشئ الوحيد، حسيما أشرت في موضع سابق، هو أنه يبدو أن كنيسة سان أندرس تحتوي على سمات أسلوبية تتوافق مع ما كان سائداً خلال القرن الثاني عشر، أي قطاع العقود الزخرفية فوق الباب، إضافة إلى البرج حيث نرى في الجزء العلوي منه المقعد الحدودي المصحوب بالطنف، على الطريقة القرطبية، وهو مساو، في مختلف التفاصيل، لكل من برج سانتياجو دل أرابال وسان بارتولوميه، وحدث في طليطة، في ذلك العام الحاسم 1085م، عندما جرى غزوها مباشرة، إن لم تكن في ظروف موافية لبناء كنائس جديدة ابتداء من هذا العام وحتى نهاية القرن الثاني عشر، ومن هنا كان على رجال الكنيسة الاستيلاء على أكبر عدد من مساجد الأحياء التي كانت قد شاخت وكانت صغيرة

الحجم وأصابتها يد الإهمال، فجرت عليها يد الإصلاح والترميم في المرحلة الأولى وبعد ذلك حلت محلها دور العبادة الجديدة؛ وفي هذا المشهد العام، القابل للتطبيق على كل من إشبيلية وسرقسطة، أخذ يشارك كل من المجتمع والكنيسة، دون الأخذ في الحسبان نوعية الأيدي العاملة، من المورو أو المسيحيين، في بناء الكنائس الجديدة، وكان الأساس الذي سارت عليه هو، كما قلت، الموروث الإسلامي المحلي وما أطلقنا عليه «الأسلوب العربي الجديد»، المنبثق من الأسلوب الموحد؛ وهذا الاتجاه هو ما اتخذته جومث مورينو كاليرا في معالجته عملية إنشاء كنائس في غرناطة العاصمة وباقي الأراضي التابعة لها وخاصة في البشترات Alpujarras، طوال القرن السادس عشر؛ يقول: «يستخدم المسجد ككنيسة دون أن نلاحظ أي موقف مهاد، أخذت عملية بناء الكنائس تسير في خط متسق ومرتبك بالحالة التي عليها مبنى المسجد، ولم يكن المقصود أبداً عملية القضاء على الهوية الثقافية أو الارتجال من قبل الأساقفة، بل كان الاتجاه يتمثل في أن تكون المساجد الكبرى آخر شيء يتم إعادة بنائها»، كان هذا هو القاسم المشترك في عملية انتقال المدينة الإسلامية إلى مسيحية، وكانت نقطة البداية لهذا المسار هي طليطة، أي أن هذه المدينة شهدت، مثلما شهدت أيضاً آخر المعاقل، في وقت متأخر، في الأراضي الفرناطية، عملية الجمع في آن بين لفظتي مسجد وكنيسة؛ وعندما نمود إلى طليطة نقول إن أول دار للعبادة، المدججة الأسلوب هي سان أندرس، التي ترجع إلى السنوات الأخيرة من القرن الثاني عشر، وهذا - كما قلت - سوف تتم البرهنة عليه لاحقاً.

نقوم في السطور التالية بحصر المساجد الطليبية أو المساجد المفترضة سواء تلك القائمة أو تلك التي زالت من الوجود؛ 1- الكاتدرائية، أو المسجد الجامع، موثقة؛ 2- يقال أيضاً بوجود «مصلّى بليّن» دي «سانتافي» في أراضي قصور المأمون، بدون



نقوش كتابية للملك الظاهر، أحد ملوك الطوائف، ربما تنسب إلى مسجد، وقد عثر عليها عند باب بيساجرا الجديد، وفك رموزها د. دياس استبان.

نعود إلى المسجد الجامع الذي نرى له رسماً في اللوحة المجمة رقم 24، الفصل الأول، حيث نرى لحظات من عملية إنشائه حتى أصبح كاتدرائية، خصوصاً في اللوحة رقم 2، حيث المسجد الذي يرجع إلى عصر الإمارة مظلل وسط مبنى الكاتدرائية، وهذا في حقيقة الأمر افتراض، طبقاً لرؤية تقريبية، انطلاقاً من دراسة أعدتها كلارا دلجادو باليرو، وبالنسبة لقطع ملموسة وصلتنا من المسجد هناك قوة بشر عليها نقوش كتابية توجد في متحف الآثار بالمدينة (طليطلة) إذ يشير النص إلى أحد ملوك الطوائف إسماعيل الظافر وإلى عام 1032م (لوحة مجمعة 12-1).

1 - مسجد السلبادور:

رأينا فيما سبق ذكر اسم هذا المسجد في «الحواليات الطليطلية»، «كنيسة سان سلبادور التي كانت للمورو، وكانت مسجداً حتى عام 1153م»، لكن لا نعرف على وجه اليقين ماهية التمديلات المعمارية عندما أصبح المبنى كنيسة، ومع هذا نقول إن المبنى احتفظ باتجاهه القديم الذي كان في عصر المسلمين، مثلما حدث في البداية مع مسجد الباب المردوم، وبالتالي يبدو جلياً البعد الاقتصادي في عملية التحويل، هذا التوجه - حيث السهم بين الجنوب والشرق - هو نوع من الأمور الجديدة التي فرضت في المساجد القرطبية: هونتانا، مدينة الزهراء وسانتا كلارا، ويلاحظ أن المبنين الأخيرين قد شُيِّداً خلال القرن العاشر، الأمر الذي يمكن أن يشير إلى أن المسجد الطليطلي ربما شُيِّد خلال هذه الفترة (كلارا

توثيق؛ 3- وفي داخل منطقة الحزام الإسلامي، طبقاً للمصادر العربية، هناك مسجد ابن دوناي القاضي، زال من الوجود (إيلياس ترس)؛ 4- السلبادور - موثق؛ 5- مسجد الباب المردوم في منطقة الباب المردوم، موثق؛ 6- مسجد تورنرياس، موثق؛ 7، 8- طبقاً لابن بشكوال قام فتح بن إبراهيم الأموي ببناء مسجدين، أحدهما في جبل الباردا أما الآخر ففي حي الدباغين، وهناك بعض الدراسات التي تقول إنه هو كنيسة سان سباستيان، أما المسجد الأول فهو سان كريستوبل، في حي اليهود، استناداً إلى الوثائق المستعربة، التي تشير إلى «جبل Ferid» في هذه المنطقة، وقد ورد ذكر دار العبادة هذه عام 1187م و 1252م (راجعت الموضوع كلارا دلجادو)، ويلاحظ أن الأطلال الحالية المتعلقة بدار العبادة المذكورة تشير إلى وجود أساسات برج له نافذة في الطابق السفلي ولها عقد حدوي حاد ذو طنف، ويتكرر ذلك في برج سان ثيريانو، أحد أقدم الأبراج في طليطلة (جومت مورينو)، وربما يرجع إلى نهاية القرن الثاني عشر؛ 9- مسجد سان نيكولاس، زال من الوجود؛ 10- مسجد سانتا خوستا وروفيينا، ليس موثقاً بما فيه الكفاية، 11- مسجد مفترض اسمه سان لورنتو، ورد ذكره عام 1156م، وهو عبارة عن مبنى صغير إسلامي الطابع إلا أن نمطه يشير إلى أنه إما كان مكاناً للرباط أو ضريح أحد المتصوفة وليس محراباً؛ 12- مسجد إلى جوار حمام Cabalil أو Caballel، ورد ذكره عام 1163م، ويشير بورس مارتين كليتيو إلى أنه كان يقع في تلك المنطقة التي أقيم فيها «كوليج الأميرات»، وربما كان مسجداً تحيط به طرق عامة، أمام حمام Cabalil. وبالنسبة لهذا النمط من المساجد وغيره مثل المسجد الجامع بمدينة قرطبة ومسجد مدينة الزهراء ومسجد الباب المردوم، فقد تحدثت عنها في الفصل الأول من هذا الكتاب، وهنا نقول إن وجود الطرق العامة المحيطة بمعنى المسجد يشير إلى أهمية المسجد المعروف باسم Caballel؛ وهناك قطعة من لوحة تأسيس حجرية عليها



عن المخطط البازليكي، مقارنة بالموقع الذي كانت عليه المآذن، في الشمال الشرقي، الخاصة بالمساجد القرطبية، أي مسجد فونتانا وسانتا كلارا. هذا الموقع الشمالي الغربي هو الذي عليه مآذن مسجد لاماجدالينا في جيان ومسجد أرشيدونة. هذا النمط الذي عليه مسجد السبادور، أي الأروقة الثلاثة والمئذنة في البداية وبدون صحن، نجده في مسجد ضيعة تشينوف في قضاء مرسية، وكذلك في أرشيدونة (ملقة).

كان جومث مورينو هو أول من درس المسجد بشكل جاد، وافترض أنه يتكون من خمسة أروقة، من الصعب تصورهما في المخطط العالي الذي يبلغ طول ضلعه 18م، أي يكاد يكون مربعاً غير منتظم، فالبلاطة الرئيسية اليوم هي ضعف البلاطتين الجانبيتين من حيث المساحة، أي من 4م عرضاً؛ وعن الأعمدة لم يصلنا إلا سبعة، حجرية، في مجموعة العقود اليمنى الجانبية، وهي تضم عموداً مربعاً قوطياً مزخرفاً في واجهاته الأربع، وهو أول عمود في الجنوب الشرقي (لوحة مجمعة 14: 1). أما الأعمدة الباقية فهي عبارة عن أبدان رومانية مجزأة (3) إذ يوجد في بعضها بعض القطع الخشبية، وكذلك الأمر في تيجانها (4) (5) ماعدا ما يتعلق بالعمود المربع المذكور، على الشاكلة القوطية، والذي يبدو في شكل سُبُلِي (6). تتكئ العقود مباشرة على حدائر موشورية من الحجر وليس لها حلقات معمارية مقمرة nacela (لوحة مجمعة 13: 4)، أما المسافة بين الأعمدة فتتراوح بين 1.57م إلى 1.80م (1)؛ العقود حدوية من النمط الأموي الكلاسيكي، مع بداية الانحناء عند منتصف القطر وبلغ ارتفاعها 5.40م حتى انحناء بطن المقدر، وحتى الخط العلوي لكل الحجارة الخاصة بالحلية المعمارية المتموجة فإن الارتفاع يبلغ 3.85م. إذا ما استثنينا السنجة المفتاح الحجرية نجد أن المقود كلها من الأجر، ولها طبقة رقيقة جداً من الملاط، كما أنها مشرشرة، حيث قوالب الأجر مقطوعة في أغلبها على شكل إسفين، ولا نكاد

دلجادو)، ومع ذلك فإن وجهة النظر هذه لا تتواءم مع الاتجاه الذي عليه المسجد اللاحق، الباب المردوم (999م)، ذلك أن السهم أقرب إلى الجنوب منها إلى الشرق، أي على شاكلة المساجد القرطبية الأولى التي كانت وجهتها تميل نحو الجنوب (هيلكس إيرناندث). شهدنا في الفصل الأول أن منفذي المساجد يمكن أن يقوموا في أخطاء تتلقى باتجاه المسجد يصعب فهمها، وبالتالي ففي كثير من الأحوال لا يجب أن نرجع الأمر إلى فترات تاريخية معينة، ومن الأمثلة الدالة على ما نقول مسجد تورنرياس، ذو الاتجاه الجنوبي الغربي، وكذلك مسجد فونتانا، فرغم أن السهم الخاص به يقع بين الجنوب والشرق فإنه يرجع إلى ما بين القرن التاسع والقرن العاشر.

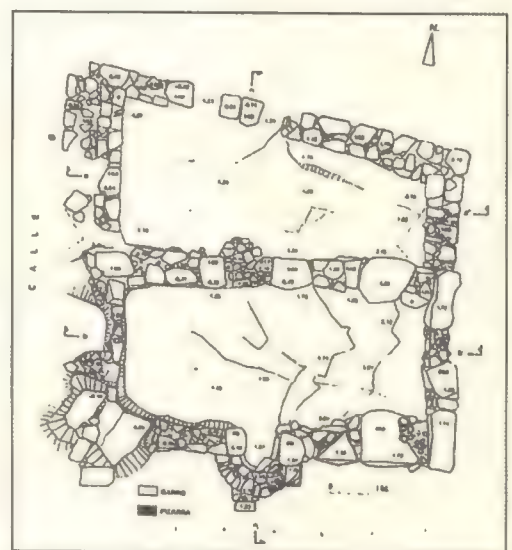
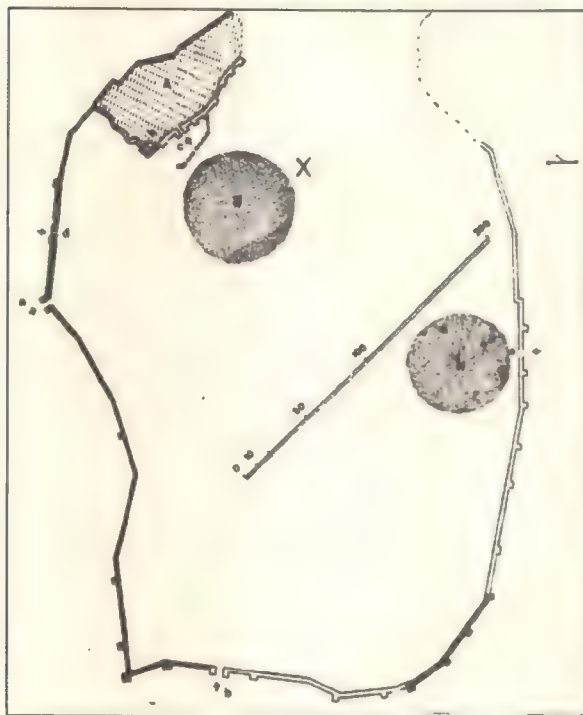
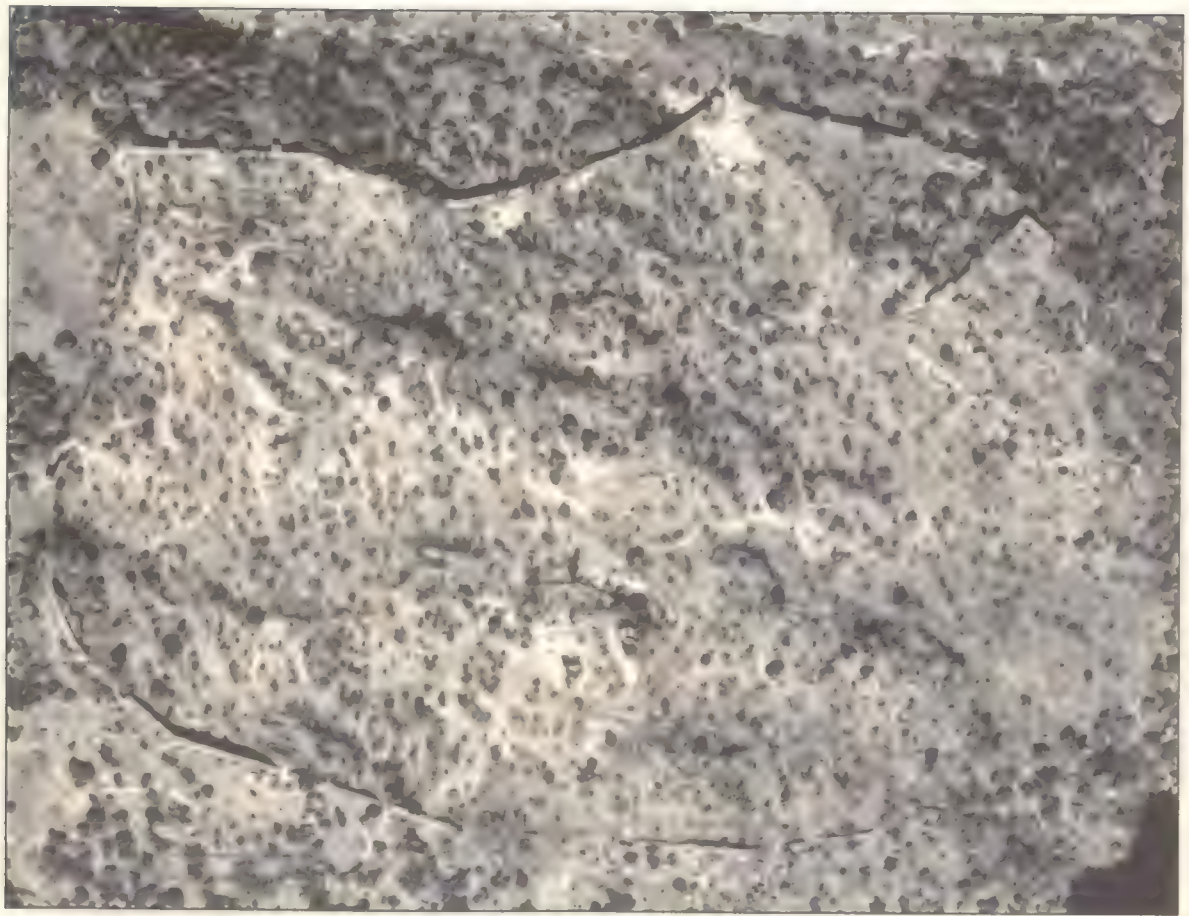
يلاحظ أن اعتبار السبادور مسجداً يقوم في الأساس على وجهة المبني، وعلى العقود الحدوية التي كانت في الرواق الرئيسي وكذا لوحة التأسيس المربية التي تتحدث عن بناء بلاطة عام 1041م من أموال الأقباس، وقد ظهرت هذه اللوحة في المصلى المجاور ساننا كتالينا (ف. كوديرا)، وهو عبارة عن بلاطة غير واضحة الموقع. وتشير اللوحة المذكورة إلى أن بناء هذه البلاطة كان في سبيل الله جل جلاله وبمساعدة القائمين على رعاية الإرث الذي خلفه كل من عبد الرحمن بن محمد بن البرولا، وقاسم بن حلون، وجاء ذلك خلال شهر رجب لعام 432هـ (7 مارس - 5 أبريل عام 1041م) ورحم الله كل من ساهم فيه وصلى فيه وكل من قرأ هذه اللوحة، وصلى الله على محمد. تحدثنا هذه البلاطة عن الزيادة في مساحة المسجد القديم، الذي يبدو في هذه الحالة أنه مكون من ثلاثة أروقة من الصنف البازليكي (لوحة مجمعة 13: 1)، وهذه عادة متبعة في المماراة الدينية الأندلسية. لم يكن لمسجد السبادور صحن رغم موقعه في حي عربي مهم، وبالتالي فإن مئذنته هي جزء من الحائط الشمالي لحرم المسجد، في الزاوية الشمالية الغربية، وهو مبني يخرج



تضم جميعها الحليات المعمارية المتموجة والظنفر من الآجر؛ يلاحظ أن الكتلة الحجرية الخاصة بالحلية المعمارية المتموجة في مسجد السليادور متكررة في مسجد الباب المردوم لكنها هنا، وكذا في مسجد تورنرياس، ذات شكل صليبي لأسباب بنيوية.

نتقل إلى المثانة، (لوحة مجمعة 13: 3، رسم نشرته كلارا دلجادور، ولوحة مجمعة 15) فنجد أنها شيدت بالكامل من الكتل الحجرية الصلدة الرومانية أو القوطية إذ يلاحظ أن بعض هذه الكتل، في القطاع العلوي، توجد فيها حروف لاتينية ربما كانت علامات سجلها الحجارون. يبلغ ارتفاع الجزء القديم 10.10م، ويلاحظ أن الجزء العلوي الذي يبدأ عند إفريز حجري مزخرف يبلغ ارتفاعه 2.39م. وفوق هذا الجزء جرى وضع الطابق المخصص للجرس وهو من الآجر الحديث، وربما كان قد حل محل الطابق المخصص للمؤذن، هذا إذا ما كان هذا الطابق قائماً في مآذن المدينة. مخطط المثانة مربع، طول ضلعه 2.44م وله عمود مربع في الوسط طول ضلعه 1.1م وقد أعيد بناؤه بالكامل من الآجر مثلما هو الحال بالنسبة لسقف السلم إذ يرجع كلاهما إلى العصر المدجّن، إذ نجد القباب الفانصو الناجمة عن تقريب المداميك، وربما جرى تنفيذ ذلك عندما أصبح المسجد داراً مسيحية للعبادة. ربما كان نمط السلم في المبنى القديم للبرج عبارة عن ألواح من الخشب التي تتكئ على برور بعض الكتل الحجرية في البناء من الداخل (لوحة مجمعة 15: 5)، أما الإضاءة فهي من خلال نوافذ صغيرة ذات عتب من الكتل الخشبية على النمط القديم للمزاغل في الحصون الإسلامية (5-1)؛ نلاحظ كذلك وجود مثل هذه النوافذ في الحوائط المطلّة على الشوارع، أما المدخل إلى المثانة فهو من البلاطة الجانبية اليمنى. وأياً كان الموقف فإن هذا البرج، الذي ترمض لتعديل شديد من الداخل، ربما كان قوطياً أو مستعرباً جرت الإفادة منه عند بناء المسجد وربما كان شاهداً على

نلاحظ وجود المونة سواء من الجصّ أو الملاط، أي أن ذلك على طريقة عقود المسجد الجامع بقرطبة، ومقايير لما عليه عقود مسجد الباب المردوم؛ وابتداء من هذا المسجد الأخير نجد العقود المدجّنة الشديدة الانحناء في المدينة كافة، إذ تلمب فيها طبقة الملاط، بين المداميك، دوراً مهماً في درجة الانحناء، الأمر الذي يمثل وجود فاصل زمني مهم بين المسجدين، ويلاحظ أو البوائك في السليادور ربما تشير على شاكلة المسجد الجامع في المدينة، وهنا يمكن ملاحظتها في المصلّى محل الدراسة، سواء كان يرجع إلى القرن التاسع أو القرن الذي يليه، ومعنى هذا أنه أول مسجد إسباني إسلامي معروف بأن عقودها هي بالكامل من الآجر. الجديد هنا يتمثل في السنجة المفتاح من الحجارة كوسيلة لتدعيم الانحناء، كما أن شكله الذي يشبه الأسفين يساعد على ميل قطع الآجر، إذ تتلاقى امتداداتها، على ما يبدو، في منتصف خط الدائر؛ وإجمالاً للقول هي عقود شديدة الانحناء، بدأت في قرطبة خلال القرن التاسع؛ يلاحظ أيضاً أن السنجة الحجرية هي نموذج قديم جداً رصده خ.م. دي ناباسكويت في أثر قديم في جاييالا جراندي Gabialag (غرناطة)، وقد ظهر في مسجد ويليه، المنستير، وكذلك في عقود مسجد سانتا ماريا دي لا غرناطة دي ليلة؛ ولما كانت هذه العقود تماثل ما عليه دار العبادة ذات الطراز البازليكي، فإن مسجد السليادور يعتبر فريداً، من حيث المسقط الرأس في العمارة الدينية الإسلامية، وهذا نموذج يجب أن نضعه في الحسبان عندما نتذكر عقود «الصالون الكبير» بمدينة الزهراء الذي قام بترميمه فيليكس إيرنانديث (لوحة مجمعة 13: A)، ومن شبه المؤكد أن هذا قد بدأ في حرم المسجد الجامع بهذه المدينة الملكية. ومن الملامح القديمة في عقود مسجد السليادور نجد جومث مورينو يشير إلى اختلافات بالنسبة لعقود دور عبادة مسيحية، في نظره، جرى إنشاؤها بعد الغزو، وهي سان سباستيان وسانتا إيولاليا وسان رومان، إذ



لوحة مجمعة 11-1:
مسجد مدينة باسكوس (طلياطة).



1

1-1



Absides de ladrillo castellanos. 1, Peñarandilla (Salamanca); 2, Olmedo (Valladolid); 3, Mojados (Valladolid); 4, San Lorenzo de Sahagún; 5, La Arbada (Salamanca); 6, Fresno el viejo (Valladolid); 7, Templos de Toledo; 8, El Salvador de Toro; 9, San Román de Toledo.



2



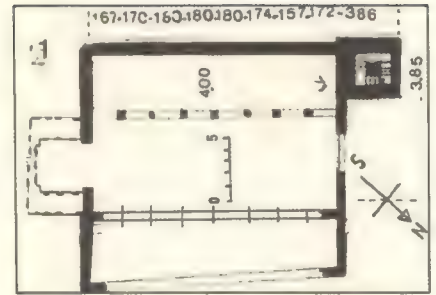
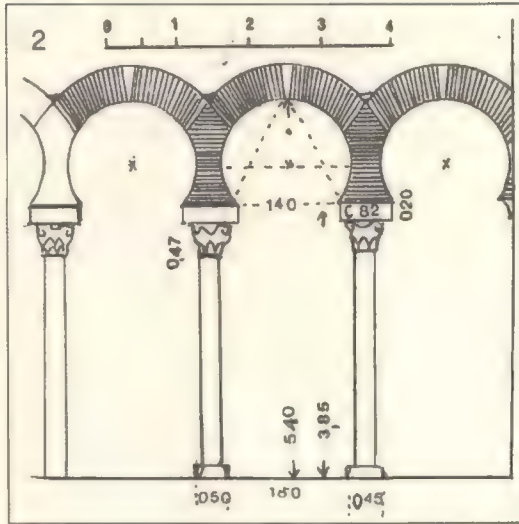
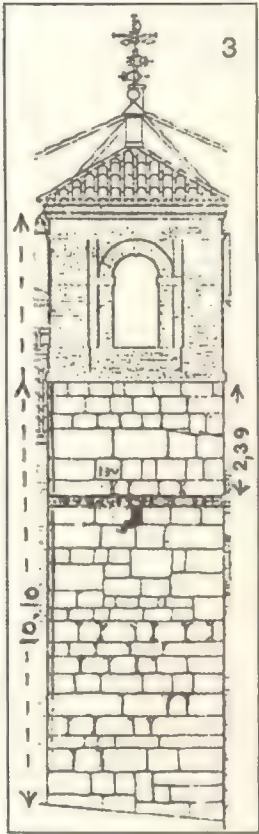
لوحة مجمعة 12:

المذبح المدجن في مسجد الباب المردوم. (2). سانتا ليوكاديا. طليطلة (1).

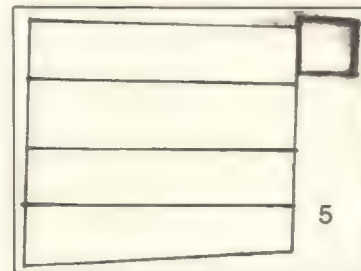
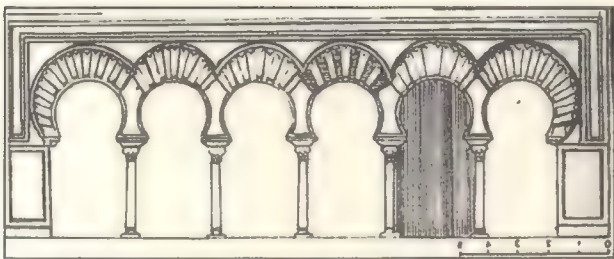


لوحة مجمعة 1-12:

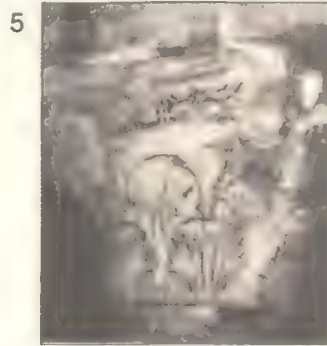
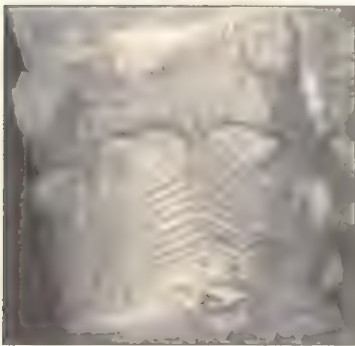
فوهة بئر في المسجد الجامع الطيطلي، ترجع إلى عام 1032م.



A



لوحة مجمعة 13:
مسجد السليبادور.



لوحة مجمعة 14:

قطع رومانية وقوطية جرت الإفادة بها في مسجد السليبادور.



3



1



4

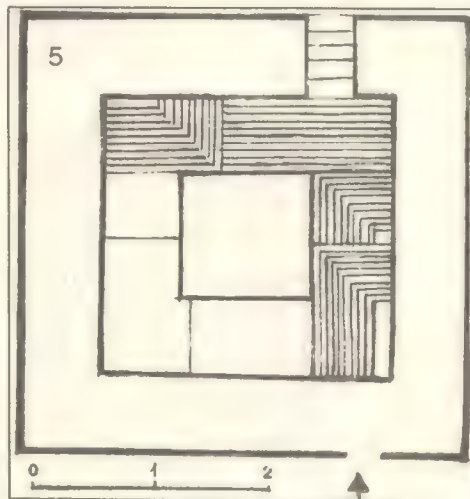


2

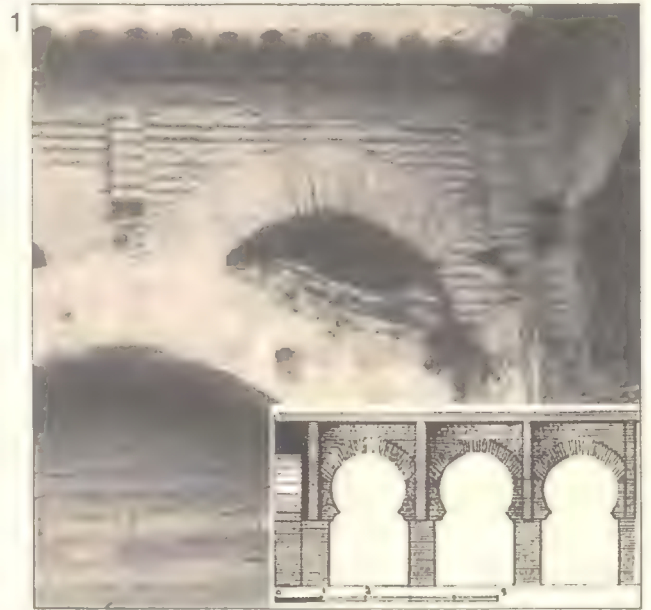


6

5-1



لوحة مجمعة 15:
مئذنة مسجد السليادور.



لوحة مجمعة 1-15:

صحون كنائس: A كنيسة السلبادور بطليطلة؛ 1 : سان
أندرس بطليطلة، 2: سانتا كلارا لاريال بطليطلة.



اللوحات المجمع 4-5، 4-6 في الفصل الأول). وفي نظري، فإن البوائك في صحن مسجد السليبادور هي من أعمال الفن المدجّن، ربما ترجع إلى القرن الثالث عشر، لكن ذلك لا يحول دون أن نرى فيها صدى لصحن بعض المساجد الطليطلية السابقة على عام 1085م، وقد عالجت هذا الموضوع - تزامن صحن المسجد والصحن المدجّن - في الفصل الأول من هذا الكتاب، وخلاصة القول، نعود إلى أروقة المسجد خلال القرن العاشر لنجد أن مخططه في نهاية القرن الحادي عشر يمكن أن يكون ذلك الذي نراه في اللوحة المجمع 13 تحت رقم 5، أي أنه دار للعبادة مكونة من أربعة أروقة، وهذا أمر غير معتاد في المساجد.

2 - مسجد الباب المردوم،

يكن تفرّده في مخططه على شكل علامة + في صورة مربع لا يزيد طول الضلع فيه عن ثمانية أمتار على النمط البيزنطي القديم، وبذلك يكسر القاعدة التقليدية الطليطلية المتمثلة في دور العبادة البازليكية النمط والمكونة من ثلاثة أروقة أو أربعة، أو خمسة ولكن بشكل استثنائي في المعبد اليهودي سانتا ماريا لابلانكا؛ ويتكرر الشكل الصليبي الذي شهدناه في مسجد تورنرياس، لكنه أكبر بقليل، ويبدو أنه ذو طبيعة خاصة وقائم في الطابق الثاني، وعكس هذا نجده في مسجد الباب المردوم (لوحة مجمع 16: 1 مخطط جومث مورينو) حيث كانت هناك واجهتان رائعتان تطلان على الشارع وفي كل واجهة ثلاثة أبواب (6)، وبالتالي فإن المصلّى خال من هذه الأبواب، ويلاحظ أن جدار القبلة من الخارج يخلو من العقود اللهم إلا البناء من الدبش المصعوب بمداميك من الآجر (7) (8)، كما أن فراغ العقد المركزي للمحراب غير موجود، ويلاحظ

ذلك الإفريز الزخرفي الذي يوظف بالحوائط الأربعة، فوق النوافذ، وهذه لغة جمالية غير غائبة عن العمارة القوطية، ثم المستعربة بعد ذلك في الشمال، ومع هذا يقول جومث مورينو عن هذه الزخرفة في برج السليبادور ربما كانت لاحقة على العصر القوطي. نرى عادة هذا النمط من الحجارة كمعادن أعيد استخدامها وكانت من بوابات ومنازل خاصة في المدينة، كما نجدها من الخارج في الحوائط، الخاصة ببرج سان بارتولوميه، لكن الكتل الحجرية موضوعة هذه المرة حسبما اتفق، لكن وجوهها المزخرفة مرئية، ومن المؤكد أنها قوطية. في نهاية المطاف نقول إنه بقيت من السليبادور كتلتان حجريتان مزخرفتان وهي كتل قوطية (لوحة مجمع 14: 2) ذلك أن بعضها وبعض التيجان، من الأسلوب نفسه، جزء من عقود حدوية في صحن منزل خاص مجاور للمصلّى، ويرى تورس بالباس أن ذلك ربما كان من صحن المسجد، رغم أن ذلك الجزء الذي يقع في الجنوب الشرقي للجزء المسقوف يفترض لنماذج سابقة. وما بقي في هذا الجزء من الصحن حتى اليوم هو واجهة عقدين حدويين من الطراز الأموي، إضافة إلى منبت عقدين آخرين من النمط نفسه في الأطراف، وهي كلها عقود من الآجر، مع إضافة تتمثل في طنف خاص بكل عقد وفوقها جميعها نجد قطاعاً من الكواويل modillones المشيّدة من الآجر المتدرج، على شاكلة مسجد الباب المردوم (لوحة مجمع 15-1 A)، وباستثناء هذه الكواويل نجد أن هذه البائكة تتكرر في الصحن الذي تمت إضافته لدار العبادة المدجّنة سان أندرس، وهذا ما سنراه بعد ذلك، ثم نجدها في صحن دير سانتا كلارا لاريال بالمدينة نفسها (لوحة مجمع 15-1: 1، 2، بالنسبة للصحن المدجّنة انظر

Majorum، يلي ذلك جب في صحن المسجد الجامع بقرطبة في توسعة المنصور بن أبي عامر (9-1) إضافة إلى جب مارموياس (ملفة) خلال نهاية القرن التاسع وبداية العاشر (9-2)، لكن النموذج هذه المرة مصحوب بمقد حدي، واستمرت هذه المخططات في بعض الأجيال الإسلامية الغرناطية (9-4)؛ ويلاحظ أن النموذجين الثاني والثالث، على شاكلة مسجد بوفتانة بسوسة (12)، تضم أربعة أكتاف على شكل علامة + في الوسط متوافقة مع الأعمدة المربعة المضافة في الحوائط الأربعة. وهنا أيضاً يمكن الإشارة إلى التصميم الخاص لبعض الصهاريج البيزنطية في شمال أفريقيا مثل صهرج إيبونا (9-3) طبقاً لمخطط أس. جسل، حيث نجد الأعمدة المربعة في الحوائط الجانبية تبدو كأنها دعائم responsiones، وتتخذ شكلاً مستطيلاً أو على شكل حرف T وهو نفس ما نراه داخل مسجد الباب المردوم، وكذا في مسجد تورنرياس بشكل خاص، وتتوافق هذه الحالات في وجود الكؤات الظاهرية أو العقود الفائرة الواقعة بين الأعمدة المربعة في الأطراف، وهذا نمط من العمارة (أي فراغ بسيط ذو مخطط على شكل علامة + أو فراغ مكون من تسعة فراغات تراقها الأعمدة المربعة التي تحدثنا عنها والعقود الكؤات) نقول هذا نمط من العمارة أصبح شامياً، ابتداء من القرن العاشر عشر، في القاهرة وتونس والمغرب وفي إسبانيا خصوصاً، وهو بمثابة مصلى بسيط أو كمكان للرباط أو مصلى أو صومعة.

إذن نجد أنه فيما يتعلق بالتأثيرات، أي المخطط المكون من تسعة فراغات، فإن مسجد الباب المردوم تكتفه صموية عندما نربطه بحالة أو حالات سابقة عليه؛ فهذا النموذج البيزنطي الخاص بالأجيال لا نستبعد، رغم أننا نرى مصليات إسلامية على الشاكلة نفسها في شمال أفريقيا والمشرق وهي لكثرتها تشير إلى إمكانية قبولها كتأثيرات في المصلى الطليطلي؛ فأن يكون في طليطلة مسجدان لهما المخطط نفسه - فراغات

أن المخطط (1)، مثل مخطط مسجد تورنرياس (3) ينقصه، كما شهدنا، مفهوم الشكل البازليكي المكون من ثلاث بلاطات، أوسطها أكبرها، كما أنها مستطيلة، وهي بلاطات عادية ولها صدر مستقيم، وهذا يمكن تفسيره، في رأي بعض الباحثين، بوجود تأثير خارجي، ربما كان بيزنطياً، طبقاً لجموث مورينو، وهو الباحث الذي صمت عن ذكر نماذج متعددة لهذا الصنف من المخططات التي لوحظت في مناطق أخرى من العالم الإسلامي، ذكرها تورس بالباس في هذا السياق وهي: مسجد بوفتانة في سوسة، (ق9)، (12) إضافة إلى مصليات أخرى أو مباني دينية في القاهرة، مثل ضريح شريف طباطبائة الذي درسه كروزويل، وهذا يقودنا إلى الضفة الغربية لنهر الأردن حيث مسجد Ball الذي الذي درسه جولومبيك وأشار إلى أنه يرجع إلى القرن التاسع، وهذا النموذج مهم جداً ومناسب، ذلك أن فراغاته مفتوحة أما حائط القبلة فهو مغلق كما هو الحال في مسجد الباب المردوم. ويضيف ج. كنج إلى هذه النماذج مصليات أخرى مشرقية من النمط نفسه، والعاقبة بما سبق تأتي هنا بنموذج يعتبر تقليداً لمسجد الباب المردوم أو مسجد تورنرياس وهو زاوية سيدي قاسم الزليجي بتونس، الذي شيد خلال القرن الخامس عشر (دولتلي).

نعود إلى السياق الغربي، في الإطار المسيحي، لنرى أنه تم الصمت على ما يبدو، من ذكر كنيسة سابقة على العصر الروماني تسمى سيلوس، طبقاً لرسم كروكي ل. خ. فونتين، حيث المخطط مكون من تسعة فراغات وأربعة أعمدة مركزية أو المصلى القديم المسمى جبر ميجني دي بري، وفي هذه الحالة يلاحظ أن الفراغ المركزي أكبر من الوحدات الباقية، وهذا من الشائع في الاستخدامات البيزنطية. هناك طريق آخر للتأثيرات طرحته منذ سنوات مضت ألا وهو وجود بعض الأجيال أو الصهاريج الغربية التي تضم هذه الفراغات التسعة المتساوية، فهي قرطاجنة نجد الصهرج البيزنطي



يضم المقعد المفصّص في ذلك المصلى الطليطلي ثلاثة أو خمسة فصوص، لا أكثر، وهذا موروث قرطبي لا جدال فيه، هذه العقود هي بمثابة أيقونات مقدسة منذ ظهورها في قرطبة القرن العاشر. وبالنسبة للمقد الحديوي الشديد الانحناء، نقول إنه من الناحية التقنية مماثل للمقد القرطبي المشيد من الآجر، غير أن درجة الانحناء فيه تتغير لتصل إلى 2/1، ودائماً ما نراه مشرشاً (لوحة مجمعة 17، من 1 حتى 6)، إلا أن هناك اختلافاً جوهرياً يتمثل في أن الآجر الخاص بالعقود من الداخل مغطى بطبقة رقيقة من الجص الأبيض (لوحة مجمعة 18)، بينما من الناحية الخارجية، في الواجهات، نجد أن المقعد وباقى الزخارف، التي جرى تنفيذها باستخدام الآجر، مكشوفة مثلما هو الحال في مداميك الدبش (لوحة 19، 20 رسم إيورت)، وهذا يعني الاعتراف بهاتين المادتين كماد بناء نبيلة، وهذا ما نشهده لأول مرة في المنشآت الإسبانية الإسلامية، أي أنها تميل إلى الخط الروماني المتأخر أو البيزنطي وليس إلى الخط العربي المشرقي. سوف يؤدي وجود مادة البناء هذه في مسجد الباب المردوم إلى التأثير على المياني المدجّنة كافة في هذه المدينة.

كان من غير المتصور، في إطار الفترة الزمنية التي نتحدث عنها، عام 999م، أن يكون هناك لقاء في المخطط بين الفراغات التسعة وبين القباب ذات الأوتار على النمط الخلافي الذي نجده في قرطبة، ذلك أنها مختلفة فيما بينها (لوحة مجمعة 4: Ude. C، ولوحة مجمعة 21: 1، 2، 3 طبقاً لإيورت)؛ فالقباب الثلاث الكائنة عند مقصورة المسجد الجامع بقرطبة (عصر الحكم الثاني) إذا ما ضربناها في ثلاثة، فسوف يكون الناتج متمثلاً في مجموعة من القباب المرتبطة بالقبّة المركزية الأكبر (لوحة مجمعة 16: 13)، الأمر الذي يؤثر على منابت الأوتار الثنائية، ونشوء ذلك في النقطة المتوسطة لأضلاع المثلث في القاعدة بدلاً من التلاقي في زوايا هذه الأخيرة، طبقاً للنموذج القرطبي.

تسمة - وهذه عمارة مناسبة، بسبب المقاوم المعادل Contrarresto، لأي نمط من الإنشاءات ذات المقياس الصغير (مثل الأجياب وغرف الحمامات apodyterium والأضرحة والمصليات وكذا، في طليطلة، في الفواة الرئسية لحصن قصر جاليانا) فهذا يستلزم أن يكون في المدينة مبان أخرى زالت من الوجود ولا نعرف عن تاريخها شيئاً وربما كانت قوطية أو مستعربة. أشرت في صفحات سابقة إلى مخطط مفترض على شكل الصليب اليوناني، بدا من خلال تطبيقات تقنية الجيوتكنيك أنه كان، أو لزال، قائماً تحت مخطط المسجد الجامع في المدينة، وربما كان دار العبادة القوطية المسماة سانتا ماريا؛ وأياً كان الموقف فهذا لا يقلل من القيمة المعمارية لمسجد الباب المردوم حتى ولو كان يرجع في أصوله إلى صهاريج بسيطة أو فراغات ذات طابع نفسي، وقد رأينا سابقة لهذا في جسر المياه الروماني، لوس ميلاجروس، في ماردة، ومعادله المتمثل في العقود المترابكة في المسجد الجامع بقرطبة، وانطلاقاً من الجب ذي الأروقة الخمسة ومن العقود الحدية التي نجدها في منزل بيليتاس في قصرش نتساءل: أليس هذا، في سياق الشكلي، هو الصورة الحية لمساجد مكونة من أروقة خمسة؟ إن التوافق في المخطط بين مسجد يوفتانة، تونس، ومسجد الباب المردوم يمكن شرحها من خلال الأجياب ذات الطابع البيزنطي التي يمكن العثور عليها في أي بقعة من حوض البحر الأبيض المتوسط، ففي محافظة غرناطة، (ق16)، هناك بعض الحمامات الإسلامية التي أعيد تأهيلها لتكون مسجداً (جومث مورينو كاليدا) كنوع من التحقير.

تزین مسجد الباب المردوم من الداخل والخارج عقود وزخارف إسلامية رائعة انتقلت من عمارة الحجر إلى عمارة الآجر، وهذا الصنف من انتقال مادة البناء هو ذو طبيعة مأكسة لميلاد المقعد المفصّص الخلافي في قرطبة، حيث نراه مترجماً هنا بأنه من الحجارة، وهو المقعد المفصّص العباسي المشيد من الآجر؛



وليس أقل اعتسافاً من المخرج السابق ما نراه في القبة المركزية، عند بداية البلاطة (14) والتي جرى تصميمها لتكون بمثابة الرئيسية أو المصلّى الكائن أمام المحراب في المسجد القرطبي، وبالتالي فإن هذه القبة، في طليطلة، تصبح خارج التدرج أو تكون في مرتبة ثانية؛ أضف إلى ما سبق أن الأوتار أو العقود الخاصة بهذه الإنشاءات تنقسم بأنها حادة، بدلاً من نصف الدائرة الذي عليه القبة القرطبية الكائنة أمام المحراب، ومع هذا، طبقاً لما يقوله تومس بالباس، فإن القبتين المجاورتين لهما بهما درجة الانحناء التي نراها في مسجد الباب المردوم، وهذا نموذج تكرر في طليطلة في مصلّى بلين دي سانتافي الذي ربما شيد خلال القرن الحادي عشر كما سوف نرى لاحقاً. وحتى نتوصل إلى جمالية للسقف متنوعة، أو مسلية، مع ما يسبق ذلك من وجود القبو القرطبي في مصلّى بيباثيوسا (لوحة مجمعة 21: 5) سيتوجب علينا أن نتنظر ظهور أقبية المقربصات الجصّية خلال القرن الثاني عشر (لوحة مجمعة 21: 6، 7) التي نرى فيها، أحياناً، ابتداء من المسجد الجامع في تلمسان، تلك الوردية التي نراها في مركز المصلّى الطليطلي، وكذا في دور العبادة المسيحية، المشيدة من الحجارة، وهي Almazan وتوذي دل ريو، والمصلّى الفرنسي سان بلاز. يتولّى الآجر والجصّ إخراج هذا السقف الذي يشبه سجادة فيها نجوم زخرفية ليس لها دور معماري، غير أنها تقوم بالوظيفتين في قرطبة أي المعمارية والزخرفية. وهنا نجد ل. جولفن يقدم لنا تأويلاً جريئاً للأقبية الطليطلية إذ يرى أنها ليست انتحالاً، من الآجر، من القرطبية المشيدة من الحجارة، بل العكس تماماً، فالطليطلية هي نتاج فريضة ظهرت في طليطلة في تاريخ غير محدد وجرى تقليدها، باستخدام الحجارة، في قرطبة في عصر الحكم الثاني، في المسجد القرطبي. وحقيقة الأمر فإن هذه النظرية تتوافق مع الطرح الذي ساقه أ. ليزن حول العمارة الخاصة بالأغلبية في إفريقية حيث

يلج فيها على أن التقنية الإنشائية الخاصة بالآجر في المشرق قد انتقلت إلى الحجر، ومن الحالات المحددة في هذا السياق القباب ذات الأوتار في المسجد الجامع بالقيروان وفي المسجد الجامع المعاصر له في تونس؛ هذه المزوجة بين الآجر والحجارة في الأقبية هي واحدة من سمات العمارة الإسلامية في إسبانيا وهذا موضوع بحثي لم ينته بعد.

يأتي تساؤل بالنسبة لمسجد الباب المردوم وهو ما إذا كان كل هذا الزخرف الذي نراه في مسجد صغير أو شبه خاص كان مقتصرأ على ذلك المسجد أو أنه حلقة وصل متأخرة، أي منبثق عن دور عبادة طليطلية سابقة اتخذت البصمة المعمارية في عصر الخلافة وتمثلت في مباني رسمية، رغم ضيق الوقت المتاح في هذا السياق، أي منذ عام 975م، الذي يفترض أنه قد انتهى العمل في التوسعة الضخمة التي شهدها عصر الحكم الثاني، حتى عام 999م عندما تم بناء مسجد الباب المردوم، إذ من غير المعقول أن نفترض في هذا السياق وجود نموذج طليطلي سابق على مسجد الباب المردوم، وهنا يمكن أن ننظر إلى حالة قرطبة والمساجد الثانوية فيها خلال النصف الثاني من القرن العاشر وما قد يكون فيها من زخارف على شاكلة المسجد الطليطلي؛ وبناء على كل ما سبق نقول إن مسجد الباب المردوم يختم القرن العاشر الطليطلي بمجموعة حية ومتنوعة من العناصر الزخرفية وهذا بمثابة الإعلان عن مباني أخرى خلال القرن التالي متفرقة، نجد من بينها مسجد تورنرياس، وكذا مصلّى بلين الذي أشرنا إليه وسان لورنثو، وهي مباني نرى فيها أيضاً بصمة عصر الخلافة القرطبية التي تجسدت هذه المرة في استخدام الجصّ كمادة ذات إمكانيات زخرفية كبيرة، واتجهت كل هذه القنوات نحو عمارة الآجر والجصّ خلال القرن الثاني عشر بكامله.

ومن خلال هذه النظرة الشمولية لا تقلت من



استقداً إلى منطق البناء، فلا بد أنه قد نفذ من خلال الربط بين البنائين، طبقاً لما نراه في مباني مدجّنة في المدينة مثل الواجهة الخارجية لباب بيساجرا القديم (لوحة مجمعة 22: 11) أو المذبح المدجّن في كنيسة «كومندا» دورس دي سانتياجو» (12)، وهي مباني نجد فيها أن الأجر المستخدم في العقود الزخرفية يدخل في بنية الجدار الداخلي. وهناك حل من اثنين: إما أن يكون مسجد الباب المردوم قد بني على مرحلتين عام 999م، أو أنه كما سبق أن قلت «مسجدان في واحد»، كل يرجع إلى قرن مختلف عن الآخر. ولا نستغرب هذه النظرية الأخيرة بالنسبة لمساجد إسبانية إسلامية أخرى بدءاً بالمسجد الجامع في قرطبة حيث نجد في القطاع الشمالي لصحنها (ق 9) عملية دعم باستخدام الأعمدة المربعة التي أضافها الحكم الثاني عام 958م (لوحة مجمعة 22: A-1) ومن الفصل الثاني لوحة مجمعة 108: A) طبقاً لما أوضحه فيلكس إيرنانديث، وما يدعم هذا الطرح هو أن المصلّى الطليطلي يتجه صوب الجنوب الشرقي، حيث يلاحظ أن السهم أقرب إلى الجنوب منه إلى الشرق، سيراً على ما كان متبعاً في المساجد القرطبية القديمة، ومنها المبنى الأول للمسجد الجامع بقرطبة ومساجد أخرى صفى في هذه المدينة خلال القرن التاسع، وعلى ذلك فإن مخطط مسجد الباب المردوم بفراغاته التسعة التي أوضعتها في المخطط رقم 2 في اللوحة المجمعة رقم 16 يشبه كثيراً مخطط مسجد تورنرياس (3)، فهل يمكن أن يسبق تاريخياً القرن التاسع؟

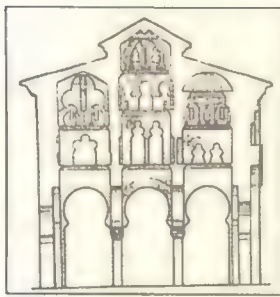
عندما نصل إلى هذه النقطة محل الجدل ينبغي أن نتوقف هنيهة عند النقش الكتابي التأسيسي في الواجهة الغربية لمسجد الباب المردوم (لوحة مجمعة 20) إذ يشير - طبقاً لأوكانيا خيمنت - إلى البسملة، وأن من أمر بإقامة هذا المسجد هو أحمد بن إبراهيم من ماله الخاص وبيتني بذلك رضا الله في الدنيا والآخرة، وأشرف على عمليات البناء موسى بن علي المهندس

مخيلتي بعض الملامح أو النماذج المعمارية التي توجد في مخطط وواجهات مسجد الباب المردوم، وهذه تساعد على طرح افتراضات فيها جرأة لكنها لا تخلو من مصداقية؛ وهي محاولة أن نمرف فيما إذا كان المبنى الذي نحن بصدد دراسته قد شيد بكامله في التاريخ الذي نراه في اللوحة التأسيسية، طبقاً لقراءة ليفي بروفنسال وأوكانيا خيمنت (لوحة مجمعة 20: 4، 5) أو أنه كان بناء جاء على مرحلتين وهذا يساعدنا على القول بأنه «مسجدان في واحد»، فمن الناحية التخطيطية نجد أن هذا الافتراض يقودنا إلى المخطط رقم 2 في اللوحة المجمعة 16، والخاص بدار عبادة مفترضة قبل ذلك التاريخ ويفترض أن سقفه عبارة عن أقبية أو أقبية مشطوفة طبقاً للأنماط التي نراها في الأقباب التي تحدثنا عنها، منها جب المنصور بن أبي عامر في المسجد الجامع بقرطبة وكذا جب مارموياس في ملقة، بشكل خاص (لوحة مجمعة 16: 9-2)؛ هنا علينا ألا ننسى أن مسجد تورنرياس - باستثناء القطاع المركزي - له سقف من الأقبية البيضاء من الأجر؛ وتستند مصداقية هذا المخطط إلى أن المصلّى العالي الذي نراه اليوم (1) كان قد شيد بالكامل باستخدام الدبش على شكل شرائط واستخدم فيه بعد ذلك نوع من التقوية التي تتمثل في الأعمدة الكبرى المربعة، أو الدعامات البارزة نحو الخارج، والتي يبلغ عددها عشرة، كلها من الأجر تحمل كافة الزخارف التي عليها هذا المبنى في الجزء العلوي والمنفذة باستخدام الأجر، هذه الأعمدة المربعة والبوائك التي توجد فوقها من الأجر تجاور بالملامسة أعمال البناء المستخدم فيها الدبش والتي يفترض أنها قديمة، دون أن يكون هناك أدنى تناسق مع مداميك العقود في الأبواب، وهذا ما نراه بوضوح في الواجهة الشمالية بشكل خاص (لوحة مجمعة 19 و لوحة مجمعة 22: 7، 8، 9، 10)، وهذا التشاز (التمثل في أنه عمل من الأجر الذي يتقدم عملاً آخر من الدبش) إذا ما كان قد نفذ عام 999م،



نتناول الواجهتين الخارجيتين في مسجد الباب المردوم، فقد جاءت زخرفتهما طبقاً للمنظور الخاص بالعمارة الأموية القرطبية في تقاغم مع الأقيية ذات الأوتار في الداخل؛ هناك واجهة المقدمة، أو الشمالية، (لوحة مجمعة 19)، حيث تذكر بترابك العقود، فالعقود السفلى حدوية، أما العليا فهي نصف أسطوانية، وقد عرفنا بداية ذلك في مسجد الإمارة بالمسجد الجامع بقرطبة؛ وفي طليطلة نرى ذلك في باب «للقصر» يرجع إلى القرن العاشر (لوحة مجمعة 7: 5)؛ نجد أيضاً العقد نصف الأسطواني في الباب المردوم (لوحة مجمعة 6: 7)، ويلاحظ في هذه الواجهة أن العقود العليا تحمل فوقها طنفاً فردياً، وهذا الطنف عبارة عن شريط من الأجر البارز، ولا شك أنه أول طنف كامل في طليطلة، وربما في الفن الإسباني الإسلامي، ثم نراه منفذاً أيضاً في نوافذ أبراج سانتياجو دل أرابال وسان بارتولوميه وسان أندرس، ومن الجص، في مسجد تورنرياس والمصلّى الصغير سان لورنثو، وفوق هذه العقود الثلاثية نجد صفاً من ست نوافذ مطموسة لها عقد مزدوج أحدهما حدوي والآخر مركب مكون من ثلاثة فصوص، مع وجود خطوط الحدائر على مستويين مختلفين، وهذا نموذج تجديدي في طليطلة سوف تكون له انعكاساته، كما شهدنا، في بعض المنشآت التي يفترض أنها عربية، اللهم إلا إذا كانت مدجّة أولية في المدينة، وفي هذا الصف الذي نتأمله نجد تجديداً آخر وهو سنجات العقود الشديدة الانحناء، حيث هي سنجات من الطين المحروق موضوعة على وجهها، وفيها تبادل بين اللونين الأبيض والأحمر، اللذين شهدناهما في أحد الأبواب الكائنة في الحائط الشرقي للمسجد الجامع القرطبي ضمن توسعة المنصور بن أبي عامر؛ وحول هذه البائكة الطليطلية محل الدراسة لم يصل إلينا إلا العقدان الطرفيان (لوحة مجمعة 22: 1، 1) طبقاً لما أوضحه جومث مورينو. نبرز أيضاً في الواجهة محل الذكر ثلاثي عقود الأبواب المتساوية في الفتحات

المعماري، وقام بذلك أيضاً سعادة، وانتهى البناء في شهر محرم لعام 290هـ (الموافق 13 / 12 / 999م - 1 / 1 / 1000م). ويلاحظ أن أوكانيا خيمنت صحح ترجمة لفظة «staydid» التي فرضها أمادور دي لوس ريوس وجاء بدلاً منها بترجمة هي «تجديد»، وقال إن هذا المصطلح يجب أن يفهم على أنه «ابن حديدي»، أي ذلك الشخص الذي أمر ببناء المسجد؛ ويلاحظ أيضاً أن لفظة «erigir» هي ترجمة للفظ «أقام» وهي لفظة نرى لها بدلاً في اللوحات التأسيسية في منشآت عربية أخرى في طليطلة وخارجها وهو «بنيان» وأيضاً «بنى»، ومع هذا فهذا المصطلح الأخير هو في رأي بعض المستعربين يعني «أمر بالبناء» أو «أمر بالترميم»، وسبقت ذلك أمثلة من بينها عملية تجديد باب سان استبان في المسجد الجامع بقرطبة على يد محمد الأول. جرى نقاش مطوّل حول الحالة التي وصل إلينا فيها النص المنقوش من الأجر في مسجد الباب المردوم، وهو نص اعتراه التدهور الشديد في رأي ليفي بروفنتسال وأوكانيا خيمنت الباحث الذي تحدث عن عملية ترميم في النقش الكتابي في مكانه، لكن هذه الترميمات تمت في رأي أمادور دي لوس ريوس ليؤيد بها أوكانيا خيمنت رأيه في عبارة «مبنى جرى ترميمه». يرى جومث مورينو أن المسجد بني دفعة واحدة، عام 999م، طبقاً لما ورد في النقش الكتابي وللبناء وللتوجه الجنوبي الشرقي الذي عليه المبنى لكنه ينعي جانباً لفظة «ابن الحديدي» التي قرأها أوكانيا خيمنت. وقد ذكر ذلك تورس بالباس بعد ذلك بأعوام؛ أما بالنسبة للفظ «أقام» فربما تعني، أحياناً، «إعادة البناء» أي أقام، وجمله دائماً أو الاستمرارية (طبقاً للقاموس العربي الفرنسي لقاسم رزق، باريس عام MCMLX الجزء الثاني ص 838م)، أي أن لفظة «أقام» مستخدمة في نقش كتابي طليطلي يتحدث عن بلاطة أضيفت عام 1041م إلى مسجد هو السليبادور الذي درسناه، طبقاً لقراءة كل من كوديرا وليفي بروفنتسال.



5



6



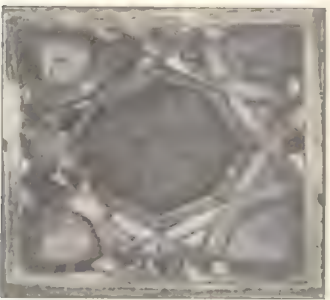
8



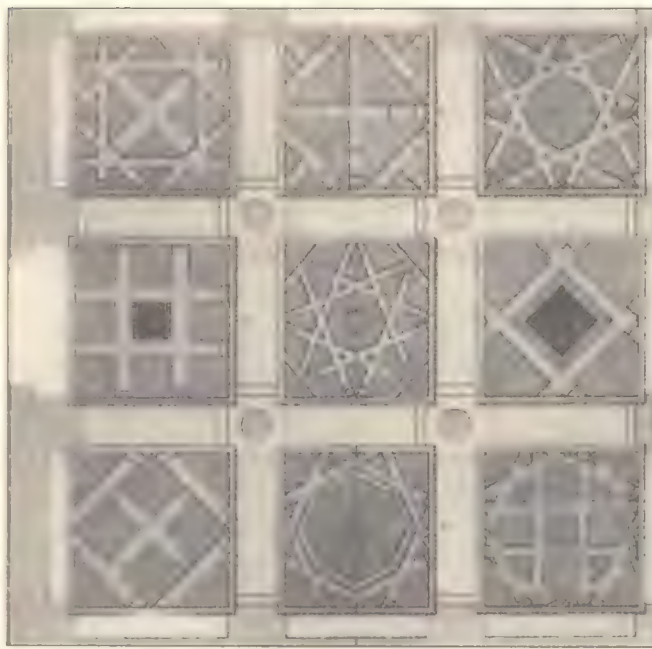
7



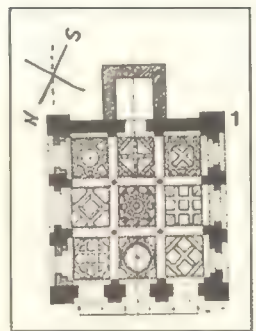
10



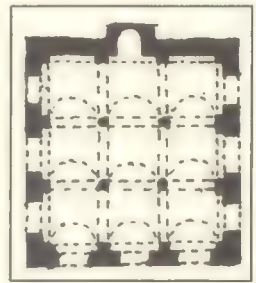
14



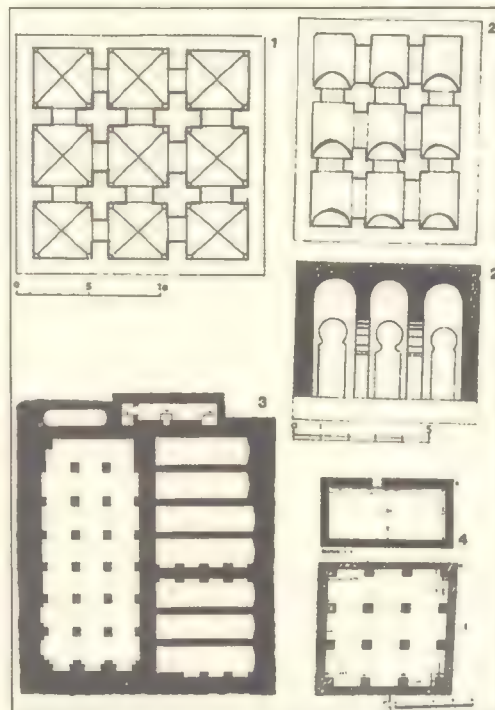
4



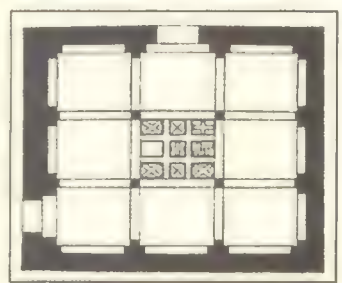
1



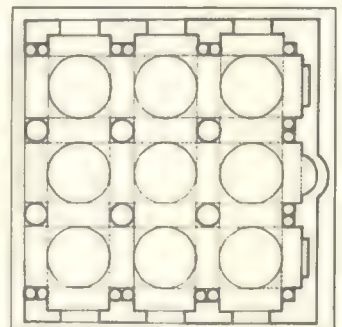
2



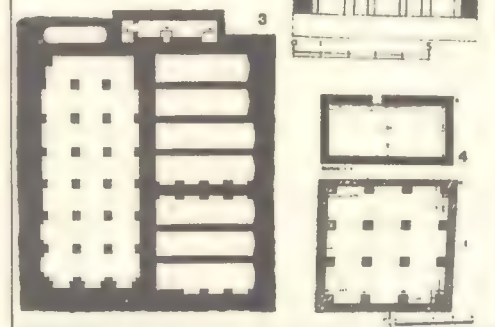
9



3



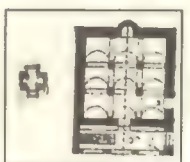
11



13



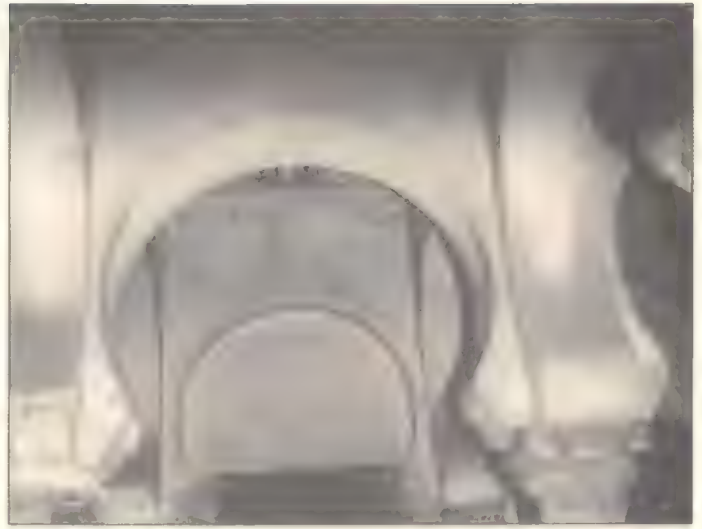
12



لوحة مجمعة 16:
مسجد الباب المردوم.



2 1



4 3



6

5



7



لوحة مجمعة 17:
مسجد الباب المردوم.



لوحة مجمعة 18:
مسجد الباب المردوم.



الخلافة في المسجد الجامع بقرطبة في توسعة الحكم الثاني، وبالتالي فهذه العقود هي الوحيدة المحفوظة والتالية مباشرة لمصر ذلك الخليفة، متقدمة بذلك على واجهة مصلى الجعفرية وعلى الواجهة الخارجية في «قبة الباروديين» بمراكش (142م) (لوحة مجمعة 17: 7)، كما يمكن أن نجد ذلك النمط من البوائك، ولو أنه هذه المرة من الآجر، في بركة قرطبية عثر عليها في Huerta de Canito لماريا رويث، إذ يُنظر إليها على أنها في رأي بعض الباحثين ترجع إلى عصر الخلافة. وإذا ما أردنا البحث عن سابقة قديمة للنمط الذي نحن بصدد فقد أشرت إلى كتلة حجرية قوطية ظهرت في الموناسيد (طليطلة) (لوحة مجمعة 2: 11). في مسجد الباب المردوم نجد فوق العقود المتقاطعة شريطاً زخرفياً عريضاً عبارة عن شبكة أو تشبيكة فالصو ذات حاشية مسننة، وفوق هذه الشبكة نجد النص الكتابي بالخط الكوفي، من الآجر المقطوع، وكتنويج نهائي نجد كورنيشاً أو خطاً بارزاً من الكواويل modillones كان يحيط بكافة القطاع الخارجي كله للمبنى، وقد بدأ، على شاكلة موضوع المسننات، في الانحناءات العلوية للعقود المتراكبة داخل المسجد الجامع بقرطبة، لكنه ذاع وانتشر بشكل كبير في إفريقية، أي في سوسة ومنارة مسجد صفاقس، ثم انتقل إلى أبواب من الآجر أضيفت، خلال عصر العفصيين، إلى المسجد الجامع بالقيروان. وبالنسبة لأبواب الواجهة محل الذكر في مسجد الباب المردوم نلاحظ أن العقد المركزي كان قد أزيل في تاريخ غير معروف، وهو اليوم عقد نصف أسطواني؛ أما العقد الكائن في الجهة اليمنى (لوحة مجمعة 17: 4)، فهو عبارة عن عقد حاد ذي سنجات كاملة وهذا من سمات النصف الثاني من القرن العاشر، كما أن بطن العقد ذات حافة، بارزة في العقد المرابي الحجري في مسجد سانتا خوستا وروفيينا بالمدينة؛ يلاحظ أيضاً أن السنجات كافة من الآجر الموضوع على واجهته، في تبادل مع سنجة أخرى موضوع فيها

(لوحة مجمعة 17: 2، 6) أي الثلاثي البيزنطي، على الطريقة القرطبية خلال القرن العاشر، بينما نرى في الواجهة الشمالية الغربية التي تطل على الشارع الآخر، أن العقد المركزي، كان، على ما يبدو، أكبر في الفتحة من المقدين الآخرين (لوحة مجمعة 20: 2 طبقاً لرسم أمادور دي لوس ريوس) وهو نمط ثلاثي غير معتاد في العمارة الإسبانية الإسلامية خلال تلك الفترة، ويمكن مقارنته فقط بالواجهة التي تطل على صحن المسجد الجامع بالقيروان، (ق9) (طبقاً لـ ج. مارسيه و أ. ليزن) وهذا مشتق من أقواس النصر في روما. يتكرر العقد الثلاثي في الطابق الثاني لمنارة ذلك المسجد، وكذا في مسجد في المدينة نفسها يطلق عليه «مسجد الأبواب الثلاثة»، حيث يلاحظ أن هذا الأخير قد شيد خلال القرن التاسع على يد أحد الأندلسيين. هذا النمط «ذو الأبواب الثلاثة» الذي يتسق جيداً مع مسجد الباب المردوم، كان بمثابة حجة لدى بعض النقاد لربط هذا المصلى بالمسجد القيرواني، غير أن هذه العقود الثلاثية غير المتساوية كانت قاسماً مشتركاً في حوض البحر الأبيض المتوسط ابتداء من روما وبيزنطة؛ وأياً كان الموقف فإن العقود غير المتساوية الكائنة في الواجهة الثانية لمسجد الباب المردوم تعود للظهور في مصلى بلين لكن هذه المرة نجد العقد المركزي هو المفتوح، أما العقدان الجانبيان فهما مطموسان مثلما هو الحال في الطوابق العليا للمئذنة الكبرى بمسجد القيروان.

أما الواجهة الثانية، الواجهة المطلّة على الشارع بالمعنى المفهوم، فهي مزخرفة جسيمها باستخدام الآجر الموضوع سلفاً قبل الدبش، وقد أثنى أمادور دي لوس ريوس على زخارفها (لوحة مجمعة 20: 2): هناك قطاعات ثلاثية: السفلى، للعقود الخاصة بالأبواب الثلاثة التي تعلوها عقود حدوية مطموسة متقاطعة في مجموعة مكونة من ثلاثة، الأمر الذي يتمخض عنه وجود ستة عقود صغيرة حادة الانحناء على طريقة واجهات عصر



الآجر على سيفه، كما أن مستوى السنجات غائر عن مستوى الطبلات حيث يلاحظ أن مستوى الآجر يعود للظهور على سيفه في الاتجاهين الأفقي والرأسي بحيث يبدو أنه على الشكل الصندوقى Cloisonne البيزنطي. هذه التقنية نفسها نراها في عقد الباب الكائن في الجهة اليسرى (لوحة مجمعة 17: 3) المكون من خمسة فصوص، حيث نجد الفص الخاص بالمفتاح فيه سنجات من الآجر، أما الفصوص الأخرى فهي مقطوعة في قوالب الآجر المرصوفة على وجهها في بناء الطنف بحيث تبدو وكأنها صندوقية Cloisonne. وإجمالاً للقول نجدها عقود ذات أصول أموية قرطبية لكنها جاءت - على شاكلة ما نراه في الوردات ذات الأوتار في الداخل - متوائمة مع ما كان عليه نمط البناء بالآجر. جرى تقليد ذلك العقد المفصص في نافذة مدججة في الدير الطليطي سانتا إيزابيل لاريال.

بقي لنا وصف بعض الدقائق داخل مسجد الباب المردوم، فهناك الحلقات المعمارية المتموجة الأربع، على شكل صليب، من الحجارة (لوحة مجمعة 22: 2) قد تكررت في مسجد ثورنرياس، وهي قطع منحوتة لتحل محل الأعمدة أو الأكتاف، ذات الشكل نفسه، التي نجدها في الأجباب أو الصهاريج المذكورة وكذا في مسجد بوفتانة في سوسة. وتشبهها في قرطبة تلك الحلقات المعمارية المتموجة الحجرية في غرفة apodyterium في حمام يرجع إلى عصر الخلافة في ميدان الشهداء (لوحة مجمعة 22: A)، وما يستحق الذكر، من بين التيجان الأربعة، اثنان قوطيان (لوحة مجمعة 22: 2، 3) وهنا نعرب عن استغرابنا أن طليطلة لا توجد فيها تيجان أعمدة عربية في مساجدها، أو في المساجد المتأخرة كعد أدنى. ولا شك أن عادة الإفادة من مواد البناء القوطية أو الرومانية، التي شهدناها في مسجد السليبادور، قد فرضت نفسها في المدينة الإسلامية طوال القرن العاشر، ويمكن أن نقول الشيء نفسه عن أبدان الأعمدة، بدون قواعد، مثلما حدث في

قرطبة خلال ذلك القرن؛ وبالنسبة للمحراب الذي زال من الوجود، نقول إنه ربما كان شبه أسطواني، بارزاً من الخارج طبقاً لما ظهر في المصلى الصغير، الذي يرجع إلى القرن العاشر، والذي أشرنا إليه آنفاً وجرت فيه الحفائر في مدينة باسكوس، وهو محراب على الشاكلة نفسها بارز من الخارج في مسجد المنستير في ولبية (ألفونسو خيمث)، وفي كثنان جواردمار (أليكانتي) نجد المحاريب هذه المرة ذات انحناء حاد (أثوار رويث)، وهي ترجع أيضاً إلى القرن العاشر؛ كما نجد كوة مسجد بوفتانة في سوسة (فيما يتعلق بكوات المحاريب، انظر الفصل الأول لوحة مجمعة 13). في مسجد الباب المردوم نجد أيضاً أنه يترسم الخط القرطبي، ففوق عقد المحراب نرى إفريزاً من العقود المتقاطعة، الحدودية، وذات الفصوص الثلاثة، وقد رسمها لأول مرة أمادور دي لوس ريوس (لوحة مجمعة 22: 4)، يتألف هذا الإفريز من عقود ذات انحناءات مختلفة غير معهودة حتى ذلك الحين في عمارة العصر الأموي، ويلاحظ أن النمط الطليطي هو بمثابة إعلان عن قطاع شبيه في جعفرية سرقسطة (جومت مورينو)، وإذا ما كان غريباً أن نجد في مصلى صغير تلك الأقبية ذات الأوتار، على طريقة قباب عصر الحكم الثاني في قرطبة فالشيء المستغرب نفسه نجده بالنسبة لشريط العقود الكائنة في أعلى واجهة المحراب، التي هي من السمات الأساسية للمساجد الجامعة مثلما هو الحال في المسجد الجامع بقرطبة ومسجد ألمرية (باتريس كريزر)، وبالنسبة للمساجد الصغرى، ماعداً مسجد الباب المردوم، لا نعرف شيئاً عن ذلك الشريط الزخرفي، اللهم إلا مسجد بيررا Vera (ألمرية) الذي يرجع إلى القرن التاسع ووصفه العذري، حيث يلاحظ من خلال النص المذكور وجود الشريط المذكور فوق عقد المحراب. وفي نهاية المطاف يلاحظ وجود لوحتين تحت الوردات (لوحة مجمعة 22: 5، 6) مزخرفتين بأطباق نجمية متشابهة، من ثمانية



أطراف، وإليهما تضاف دائرة أو ميدالية ذات فصوص، وقد رأينا هذا الطبق النجمي في تشبيكات في المسجد الجامع بقرطبة خلال النصف الثاني من القرن العاشر (انظر الفصل الثاني لوحات 51، 52).

تزداد أهمية مسجد الباب المردوم، الذي ضم الموارد الزخرفية الأموية التي قمنا بتحليلها كافة، والتي لم نجد لها بهذه الكثرة أبداً في أي أثر محلي، إذ تحول إلى نموذج للمباني المدجّنة التي ضمت كل العناصر الزخرفية، ولا شك أن ذلك يرجع إلى استمرار تقنية الأجر، وهو ما حدث بالنسبة للخشب الطليطلي العربي والمدجّن، حيث نرى الموضوعات الزخرفية في هذه المواد، كما أوضح ذلك هـ. تراس «إن استمرار التقنية أدى إلى استمرار هذه الأنماط الزخرفية في طليطلة المسيحية» بما في ذلك النقوش الكتابية العربية، وفي هذا المقام أقول مشيراً إلى ما سبق أن أكدته وهو أن هذه الاستمرارية وقعت في البداية على عاتق المورو.

3 - مسجد تورنرياس Tornerias

جرت دراسات عميقة لهذا الأثر على يد كل من أمادور دي لوس ريوس وجومث مورينو، حيث قدم لنا الباحث الأول رسومات رائعة للأثر خلال تلك الفترة ثم جرى انتشار هذه الرسومات وتحديثها سواء في الشكل أو المضمون على يد الألماني إيورت؛ هناك دراسات أخرى ذات طبيعة تاريخية وعمرانية مهمة للغاية قام بها الباحث الطليطلي خوليو بوزس. وبالنسبة لتاريخ بناء الأثر نجد أمادور دي لوس ريوس يقول إنه يتوافق مع مسجد الباب المردوم، غير أن جومث مورينو وتورس بالباس يقولان إنه مصلّى أقامه المدجّنون وكان قد حل محل مسجد آخر كان لهؤلاء (1159م) هو مسجد السلبادور؛ ويرى تورس بالباس أن البناء يرجع إلى فترة متأخرة من القرن الثاني عشر؛ وهنا نجد أن المصادر

المستعربة الطليطلية تتحدث عن مسجد يرجع إلى عام 1190م، في منطقة سوق Brunideros، في ريبس «لوس فرانكوس» بالقرب من مسجد المسلمين، ثم أصبح بعد ذلك «مسجد المورو» وفي عام 1202م، «سوق المقايضة» Cambiadores، ريبس «لوس فرانكوس» بالقرب من مسجد «المقايضة» Cambiadores. ثم نجد الباحث خوليو بوزس ينتشل تاريخاً آخر هو عام 1395م حيث يجري الحديث عن «مصلّى تأسس في كنيسة سان أنطولين وأطلق عليها «ميسون قلعة حرّة»، وهي عبارة عن محلين يقطن فيهما الجلادون، خلف المسجد الذي هو الآن في يد المورو، ويوجد في المحلين متجران ومنطقة مكشوفة والشارع؛ ويرى الباحث المذكور أن الشارع هو تورنرياس، أو ميدان سولاريخو؛ وخلال القرن السابع عشر كان الحديث يجري على أنه مسجد المورو. هذه الإشارات جميعها تدفعنا إلى التفكير بأن المسجد محل الدراسة هو ذلك الذي يوجد في الشارع الحالي الذي يحمل اسم تورنرياس؛ هنا عليّ التنبيه إلى أن اسم المكان «قلعة حرّة Calahorra»، يشير إلى برج حربي، ونجده في الوثائق المستعربة «منزل كبير هو قلعة حرّة، في حي ساننا ماريا ماجدالينا إلى جوار سوق الدواب»، وهي منطقة تقع بين «القصر» والشارع المذكور؛ واليوم، بعد أن وضع لنا صفر حجم مسجد تورنرياس، وعلى اعتبار أن المسجد الجامع بالمدينة ذو أهمية نسبية، خلال القرن الثاني عشر على الأقل (ليكن معلوماً أنه كانت هناك خلال القرن الرابع عشر منطمة للمدجّنين بالقرب من باب بيساجرا)، نقول يمكن التفكير في وجود مسجد آخر كبير أو مساجد أخرى تقع في هذه المنطقة المهمة، وبالتالي يمكن أن يكون مسجد تورنرياس مصلّى قديماً بعيداً عن الأنظار أو شبه خاص، كان يستخدمه المدجّنون الذين كانوا يقيمون في الحي، غير أن الوثائق المستعربة لا تعددنا، في حقيقة الأمر، عن مسجد أو مساجد أخرى توجد في المدينة خلال القرنين الثاني عشر والثالث عشر، وإذا



القباب الصغيرة، على شكل صليب عادي أو معقوف (لوحة مجمعة 23: 1، 2)، أما الفراغات الثمانية الباقية فلها قباب بيضاوية من الآجر، وهي القباب نفسها التي نراها في غرفة الطابق العلوي للبرج المدجّن سانتو تومي (لوحة مجمعة 24: 1)؛ أما العقود الكوّات في الجدران الأربعة من الداخل، بين الأعمدة المربعة، على شكل حرف T هذه المرة، التي عرفناها في الصهاريج القديمة، فهي ترجع أيضاً إلى مسجد الباب المردوم، يلاحظ أن البناء كله من الآجر، وهذا ما يباينه عن ذلك المستخدم في مسجد الباب المردوم من حيث مقاساته، 29 أو 30 - 20 - 4.5، الأمر الذي يجعل طبقة الملاط صغيرة بشكل ملحوظ بالمقارنة بذلك (لوحة مجمعة 23: 7)؛ وفوق الفراغ المركزي نجد مجموعة من العقود الزخرفية من الجص، حدوية حادة ولها سنجاتها كاملة، ويلاحظ برور المنكب الذي يعتمد عن المركز بعض الشيء، إضافة إلى عقود ذات ثلاثة فصوص فوق المنكب وذوات سنجات رغم أنها بدون الأعمدة الصغيرة (3) (4) (5)، وهي، من الناحية العملية، العقود نفسها التي توجد تحت القبة ذات الأوتار في مصلّى بيابثيوسا بالمسجد الجامع بقرطبة (A)، هناك نافذة صغيرة أخرى ذات عتب وسنجات (5)، ويبدو أن كل هذا منبثق عن مسجد الباب المردوم أكثر من تبعيته للمسجد الجامع بقرطبة في عصر الحكم الثاني وعصر المنصور بن أبي عامر وهذا يجعل مسجد تورنرياس سابقاً على عام 1085م، رغم أن بعض العقود التي وصفناها تضم ما يشبه الإطار، الذي ربما كان بديلاً عن الطنف، وهو مستطيل يبدأ عند قاعدة التوافذ الصغيرة، وهذا نموذج نرى شيئاً منه في العقود الجانبية في الواجهة الغربية لمسجد الباب المردوم. هذا المستطيل المذكور سوف يؤثر على بعض العقود في دور العبادة المدجّنة؛ علينا أن نشير أيضاً إلى تأثيرات قرطبية أخرى صغرى تتمثل في العناصر الزخرفية في الجزء العلوي من المسجد (8) وهي زهرات من ثمانى

ما كان المسجد الذي ندرسه يرجع إلى القرن الحادي عشر، استناداً إلى سماته المعمارية، الشديدة الشبه بما عليه مسجد الباب المردوم، هنا علينا أن نفكر في أن المدجّنين لم يُسمح لهم ببناء مسجد أو مساجد جديدة، اللهم إلا الإفادة من مباني كانت موجودة قبل عام 1085م؛ وهذا ما يتوافق على الأقل مع ما ورد في كتاب القوافين **Partidas** (الجزء السابع - المجلد الخامس، 34، قانون رقم 1) حيث يقول «فيما يتعلق بتلك البلدات التي تسكنها أغلبية مسيحية لا يجب أن تكون هناك مساجد للمورو أو أن يقيموا شعائهم على الملأ، ومع هذا يمكن لهم الإبقاء على المساجد القديمة التي كانت لهم شريطة أن تكون تحت رعاية الملك الذي يعين الفقهاء طبقاً لما يرى». يقول جومث مورينو إن المسجد محل الدراسة ربما شيد «وَجَرى الحفاظ عليه من تشدد الجماعة الأوروبية التي كانت لها أولوية مهمة خلال تلك الفترة في عهد الملك ألفونسو الثامن وهو طفل»؛ أما بالنسبة لمساجد جديدة مقامة في أرياض لاستخدام المدجّنين الذين قد يكونون هناك ينبغي أن نشير إلى أنه خلال الفترة من 1183م إلى 1185م كان المسلمون الخاضعون للنورماند في صقلية يعيشون في الأرياض ولهم مساجدهم وأسواقهم الخاصة بهم وكان لهم قضائهم، وهناك المؤذنون ينادون للصلاة ويتعلمون القرآن في مدارسهم (طبقاً لابن جبير).

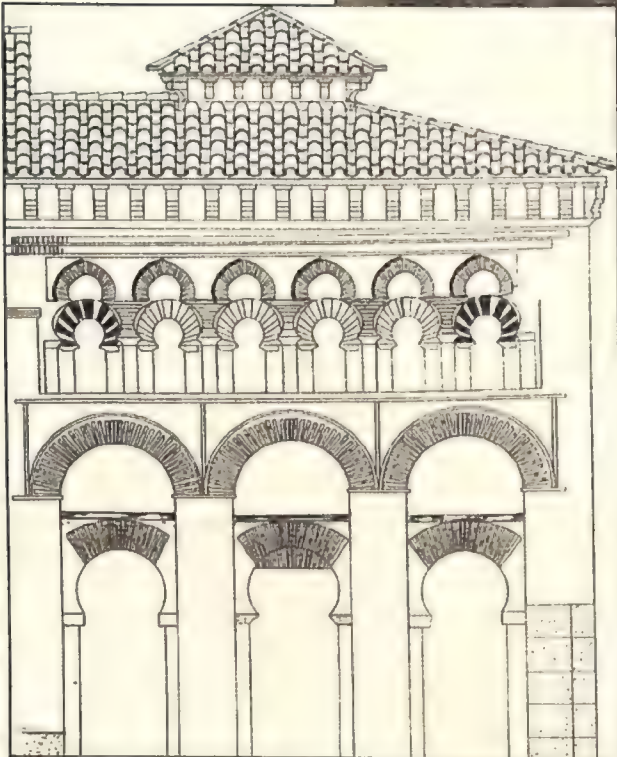
ومخطط مسجد تورنرياس مربع، مع بعض الانحراف بالمقارنة بمسجد الباب المردوم، 8.90م × 7.67م كما أن الارتفاع يصل إلى 6.6م الأمر الذي يبعده عن ذلك (جومث مورينو)؛ هناك تماثل بين المسجدين من حيث الفراغات التسعة والأعمدة الحجرية الأربعة التي أعيد استخدامها، في الوسط، أضف إلى ذلك أن مسجد تورنرياس فيه قبة صغيرة ذات أوتار أربعة زخرفية ومتقاطعة على شاكلة مخطط المبنى نفسه؛ هذه الفراغات الصغيرة تضم ما يشبه

على الفور وارتباطهما به، وهنا أرى أن مسجد تورنرياس قد شيد خلال القرن الحادي عشر في وقت يصدر عدة عقود فيه، وهو ما تقول به أيضاً كلارا دلجادو.

ملحق خاص بكل من مسجد الباب المردوم ومسجد تورنرياس. قائمة مخططات ذات عقود كَوَات جانبية أو مخطط على شكل صليب في كل من العمارة الإسلامية والمدجّنة (لوحات مجمعة 23-1، 23-2).

لوحة 23-1: 1: جب بيزنطي من إيبونا (ستيفن جسل)، 2: 4: مسجد الباب المردوم، 3: تورنرياس، 6: مصلى سان لورنتو بطليطلة، 7: صحن دير سانتا كلارا دي موجير (ويلبه) (ق 14)، 8: باب منعنى في القاهرة (ق 14-13) ومدخل مدرسة جرير، من العصر السلجوقي، في شرق فارس، 12: دهليز مدخل قصر قمارش في الحمراء، 13: برج حربي في حصن ألكالا دي جواديرا (إشبيلية) (ق 14)، 14: دهليز في قصر تورديسياس المدجّن (بلد الوليد)، 15: مصلى المدرسة التاشفينية في تلمسان (ل. جولفن)، 16: مصلى القيصرية بغرناطة (ق 16-15)، 17: غرفة حفظ المقدسات في كنيسة قصر تورديسياس المدجّن، 18: ضريح إلى جوار مسجد تلمسان المرابطي، 19: مصلى مدجّن في دير سانتا إيزابيل لاريال (طليطلة)، 20: مدخل مخزن الفحم في غرناطة، 21: مرقد ليندراش Lindaraja في الحمراء، 21-1: برج جنة المريف، 22: غرفة حفظ المقدسات في كنيسة دير «الرابطة» (ويلبه)، 23: أنماط من العمارة المنزلية في قلعة بني حمّاد (الجزائر) ق 12-11 (ل. جولفن)، 24: صالة في الطابق العلوي في زيزة في باليرمو (ق 12)، لوحة مجمعة 23-2: 1: برج التكريم في قصبه الحمراء، 2: الحصن الرباط المسمى سان رومالدو في جزيرة سان فرناندو (تورس بالباس)، 3: صالة العدل في القصر المدجّن «ألكاثر دي إشبيلية» (بيدو كصلى أو مسجد سلجوقي في قزوين، إيران) (1106م - 1115م) (بوب

بتلات، والطبق النجمي المكون من ثمانية أطراف، وله مفتاح مضلع، وأشكال نجمية مكونة من ستة داخل مربع أو دائرة، وهنا أرى أن مثل هذا الصنف من العناصر الفنية يجعل من الصعب قبول تاريخ بناء المسجد طبقاً لما يراه جومث مورينو وتورس بالباس (وهي وجهة نظر قبلت بها في بعض أبحاثي اللاحقة، عليهما)، أي نهاية القرن الثاني عشر، ذلك أننا نجد خلال هذا القرن، كما سبقَت الإشارة في صفحات سابقة، أن الفن المدجّن الطليطلي، من الآخر، أخذت ملامحه تتضح من خلال الموروث الإسلامي المحلي الذي اعتراه تطور كبير من خلال الإسهامات الموحّدية الجديدة والمشروعة في واجهة كنيسة سان أندرس، النصف الثاني من القرن الثاني عشر؛ وبالنسبة لمسجد الباب المردوم ينبغي أن نشير إلى عناصر جديدة تحدث عنها جومث مورينو، هي الزخارف الجصّية المتمثلة في العقود الصغيرة وكذا الأشرطة الفائرة في المنكب الخاص بالعقود الكبرى في القطاع الأسفل (6 من صورة قديمة)، وقد بدأ الجصّ كمنصر مكمّل للعقود، سواء كان أملس أو مزخرفاً، خلال القرن الحادي عشر، في العمارة الطليطالية وفي مباني أخرى خاصة بملوك الطوائف، إذ نرى أن الجصّ الأملس يتحدث عن نفسه بوضوح في المنزل الطليطلي في شارع بولاس بيخاس تحت رقم 21؛ وإذا ما أردنا القول بتاريخ بناء مسجد تورنرياس خلال القرن الثاني عشر علينا أن نعيد النظر في أبراج سانتياجودل آزابال، وسان بارتولوميه، وسان أندرس، إذ يلاحظ أن نوافذها المتقدمة، التي قمنا بتحليلها، تضع موضع جدل المقولة التي تشير إلى أنها (أي الأبراج) شيدت بأيد عاملة عربية قبل عام 1085م، وقد دافعت أنا عن وجهة النظر هذه، ورأيت أن كلاً من جومث مورينو وتورس بالباس لم يقلوا شيئاً عن هذه الأبراج، لكن الأمر يختلف بالنسبة لمسجد تورنرياس، خلال القرن الثاني عشر، حيث درس الباحث الأول كلاً من مصلى سان لورنتو، وبلين اللذان سوف نقوم بدراستهما



لوحة مجمعة 19:
مسجد الباب المردوم.



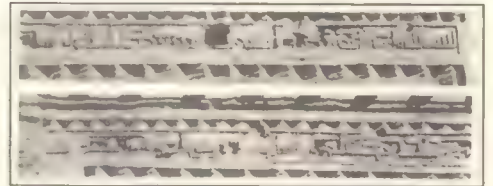
1

5

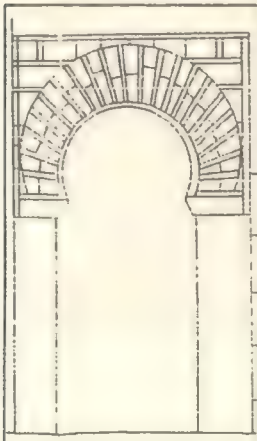


2

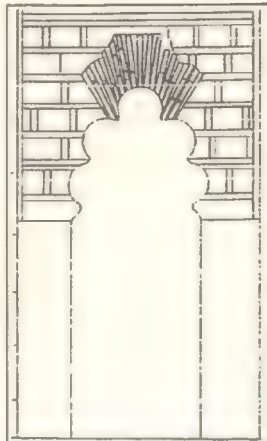
4



3



7

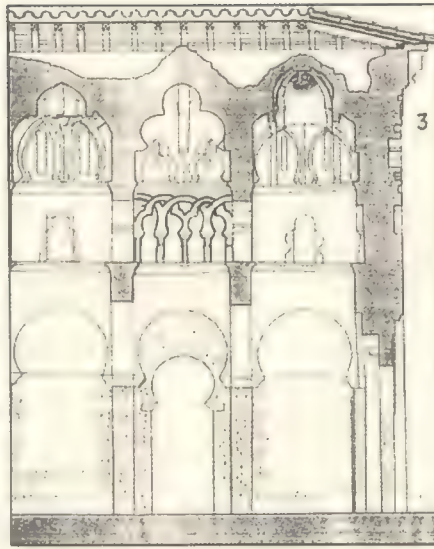
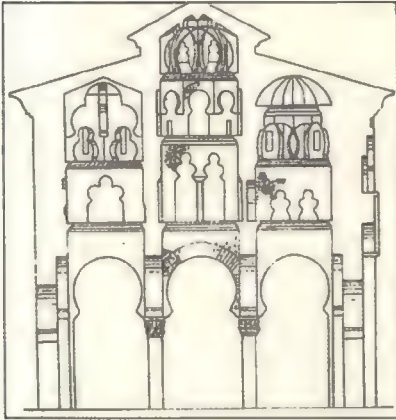


6

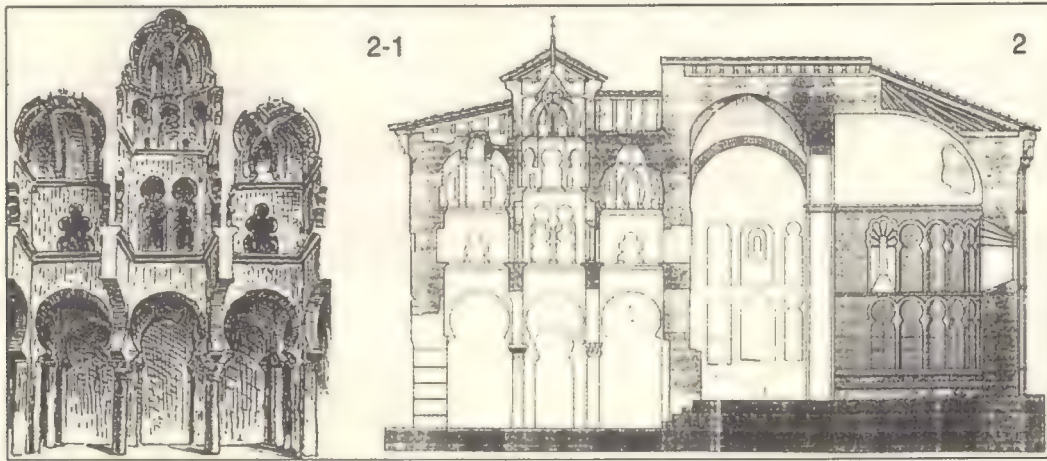
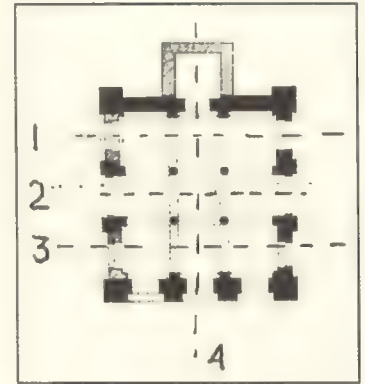


لوحة مجمعة 20:
مسجد الباب المردوم.

4



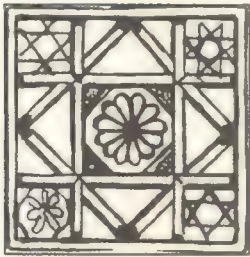
1



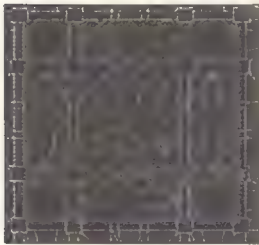
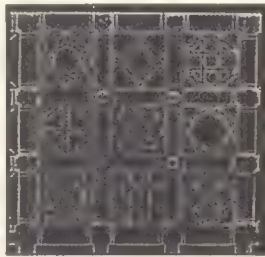
2-1

2

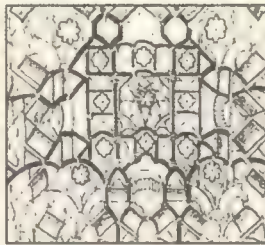
5



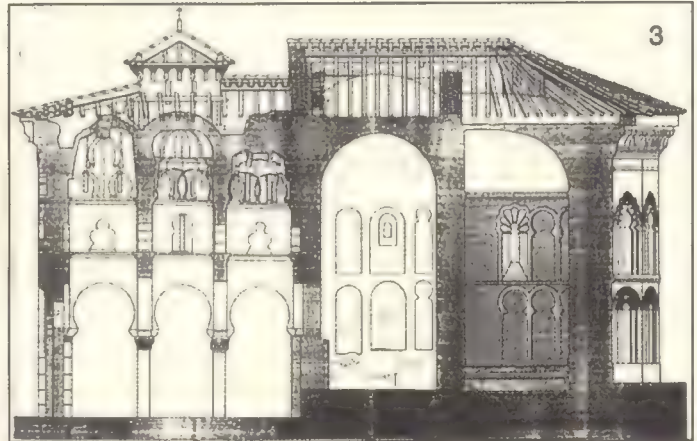
4



7

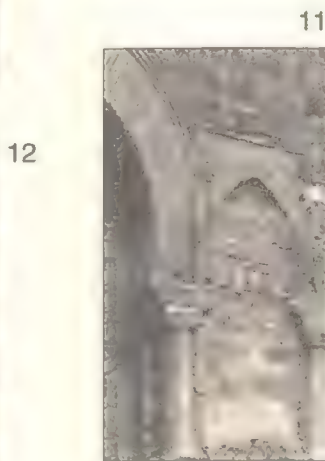
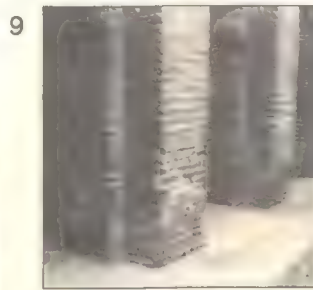
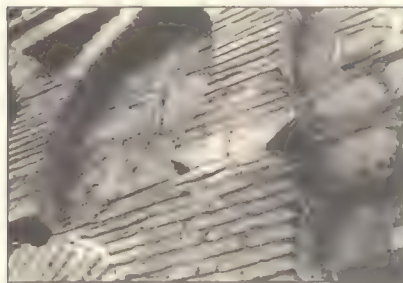
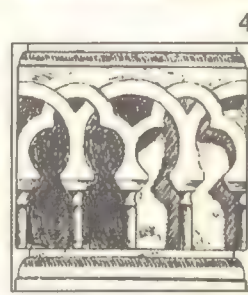
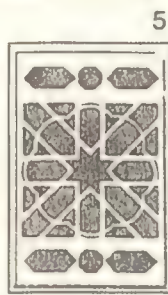
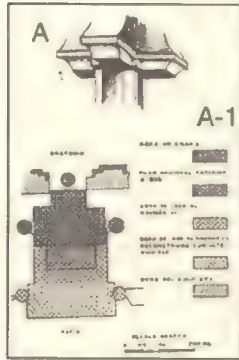


6



3

لوحة مجمعة 21:
مسجد الباب المردوم.



لوحة مجمعة 22:
مسجد الباب المردوم.



عند العقود، طبقاً لرسم جومث مورينو (2). هو إذن عبارة عن مبنى ربما كان منعزلاً، مخططه على شكل علامة + من الداخل، بطول ضلع 1.68م، أما من الخارج فهو مربع ويصل الطول إلى 3.30م، وله عقد حدوي في المدخل إلى دار العبادة الحالية (6)، ويلاحظ، من الداخل، أن السنجة المفتاح لها كتل حجرية مرصوفة بشكل أفقي، ربما أضيفت عندما جرى ترميم العقد، رغم أن هذا النموذج من السنجات لم يكن غير معتاد في العمارة الإسلامية، وكان ذلك، على ما يبدو، بعد العصر الموحدي، حيث نجد مظاهره في غرناطة، في عقود أبواب وأجباب. ويبلغ ارتفاع المصلى أربعة أمتار حتى الحلة المعمارية المقترنة nacela التي كان يستقر فوقها السقف الذي زال من الوجود، وفي كل جانب، في الأعلى، هناك عقد حدوي مشرشر من الأجر تحمله أعمدة بتيجانها غير واضحة المعالم؛ أما في الأسفل، فنجد في الجوانب الثلاثة عقد كوة مكون من خمسة فصوص من الأجر سابقاً على أعمال البناء باستخدام الدبش، كما أن الأجر والمونة، من الملاط، على الشاكلة الفنية والتقنية نفسها التي عليها مسجد الباب المردوم؛ وإيجازاً للقول، نجد المخطط وعقوده الكوات يشير بشكل علامة + (1-1) وهذا مناسب أكثر للمصلى عنه إلى المحراب، وحوله لم يصلنا أي شيء في هذه المدينة؛ هذا المخطط الخاص يقودنا إلى تأويلات مثل التي تلي: يبدو من المفاجأة رؤيته على أنه قبة ضريح أو مكان للرباط، في الشمال الأفريقي، ابتداءً من المبنى من الخارج، في زاوية من المسجد الكبير في تلمسان، حيث نراه هنا، مثل مصلى سان لورنثو، أي دون أي ملصح واضح يشير إلى أن ذلك كوة محراب، الأمر الذي يقود إلى الاعتقاد بأن المبنى الطليطلي ربما كان عبارة عن مبنى منعزل، أو أثر جرى بناؤه لغرض معين وليس مسجداً بالضرورة، ويساعدنا في هذا نموذج جامع القبة بالرباط رغم أننا لا نعرف تاريخ بنائه بوجه دقيق، فهو عبارة عن مسجد صغير ذي مخطط معادل للمصلى

ودونالد ن. ويلبر) وفي مصلى في مدرسة بالقاهرة (X)؛ 4: المصلى الذهبي، في تورديسياس. هناك عقد كوات نجدها في مخطط مثن، 5: مصلى بلين، دير سانتا في، طليطلة (سوسانا كالبو كابيا، حيث قالت إن المبنى الصغير المعزول هو مصلى إسلامي، له محرابه في زاوية، وله نمط مواز في قصر الجعفرية بسرقسطة) (7). نجد أن A و B مخططان، أحدهما بيزنطي والآخر يرجع لمصر شارلمان، في بيت المماد، وكأنهما نماذج قديمة لمصلى بلين، 6: مخطط القبة ذات الأوتار، أمام محراب المسجد الجامع بقرطبة؛ 8: محراب المسجد الجامع في ألمرية (تورس بالباس)؛ 9: برج براني يسمى Espantaperres في قسبة بطليوس، الموحدية؛ 9-1: برج القصة في السور الموحدي لإشبيلية، انطابق الملوي المسيحي؛ 9-2: برج براني في السور الموحدي بقرش؛ 10: برج في السور الموحدي الشريش، يضم الحرف C شكل أفريز المقربصات في مصلى بلين، ق 13، وسوف نقوم بدراسة هذا المصلى بشكل متأن.

4 - مصلى سان لورنثو كمسجد (لوحة مجمعة 24)؛

ورد ذكر هذه الكنيسة الصغيرة عام 1121م في «الوثائق الطليطلية المستعربة»، كما نشر أمادور دي لوس ريوس رسماً لـ «لوكي» Luque وهو مصلى صغير قديم، على الطراز الإسلامي، يقع في الجنوب الشرقي للفراغ الذي عليه الكنيسة الحالية، وهو إلى جوار برج حديث البناء. أقيم المبنى الحالي بين نهاية القرن السابع عشر وبداية الثامن عشر، وجرى إعادة بناء البرج عام 1691م؛ وعن المصلى يقول جومث مورينو إنه لو خاطرنا وغامرنا كثيراً فإن هذا المصلى ربما كان محراباً رغم أنه غير حسن الاتجاه. قام شويكا جويتيا بترميم المصلى خلال القرن الماضي، وترك الأجر مكشوفاً وكذا الدبش من الداخل (3، 4، 5، 6)، أي تلك المساحة التي كانت دائماً مغطاة بطبقة من الجص،



نجد أن قبة إسلامية، أورياطاً مفتوحاً من جوانب ثلاثة أو الجوانب الأربعة كان بمثابة مذبح لكنيسة جديدة أضيفت إلى المبنى. وعندما نتأمل السياق الإسلامي نجد أن إعادة الإفادة من بناء تقدم لنا بعض النماذج منها قبة الباروديين في مراكش، وهي عبارة عن سراي كان بمثابة المبنى الرئيسي لميضاة مجاورة للمسجد الكبير المرابطي، علي بن يوسف، الذي هدمه الموحّدون، والذي يرى هـ. تراس أنه شيد ليكون ضريحاً لأحد الأفراد، وكان هذا خلال النصف الأول من القرن الثاني عشر. المبنى مفتوح من الجهات الأربع؛ ويعتبر مخطط مصلى سان لورنثو سائناً، وربما كان في هذا على شاكلة الفراغات التسعة التي نجدها في مسجد الباب المردوم أو أكثر، إذ نجده في مباني إسلامية ذات وظائف مختلفة، وربما كان ذلك المخطط نموذجاً سابقاً لكثير من المصليات المسيحية المنتشرة في العديد من المباني المدجّنة القشتالية والأندلسية (هناك غرفة حفظ المقدسات في كنيسة القصور المدجّنة في ثوردسياس، وهناك المصلى الملحق بكنيسة سانتا إيزابيل لاريال دي طليطلة، وهناك فراغات في صحن دير سانتا كلارا دي موجير، والمصلى الكبير في كنيسة «الرابطة» (ويلبه) أو ذلك المصلى الذي زال من الوجود والذي كان في فيصيرية غرناطة إضافة إلى أمثلة أخرى (انظر اللوحة المجمة 23-1: 16).

5 - مصلى أو قبة بلين دي سانتا في Belen S. Fe كمسجد؛

تقع في مجمع الدبر الطليطلي «كومندادورس دي سانتياجو» المجاور لمستشفى سانتا كروث. وهذا المبنى وذاك يقعان داخل منطقة الحزام العربية، حيث كانت توجد قصور المأمون أحد ملوك الطوائف، التي أثنت عليها المصادر العربية كثيراً، وكذا الكتل الحجرية المزخرفة التي ترجع لذلك الزمان، فهناك

الطليطلي، غير أن حائط الصدر، هذه المرة، فيه كوة المحراب، ولا يوجد في المشرق أو المغرب، بغض النظر عن المخطط، أي مسجد ليس فيه كوة المحراب، ويؤكد هذا مرة أخرى مصلى صغير في مدرسة بالقاهرة (ق 14-13) حيث نجد المخطط نفسه المشار إليه والواضح محرابه شبه الأسطواني (لوحة مجمعة 23-1: 11)؛ وعلى هذا فالاحتمال كبير في أن مبنى سان لورنثو لم يكن شيئاً آخر إلا مكاناً للرباط أو غرفة أو ضريحاً لأحد الأولياء الصالحين، وربما يؤكد هذا نص عربي نشره إلياس تريس، حيث يشير فيه إلى أن بعض الشخصيات أو الأولياء الصالحين كانوا يحضرون من أصقاع أخرى بشكل دائم إلى طليطلة للرباط، وبالتالي فإن نظرية الحديث عن مسجد دون محراب تفقد وزنها وليس أمامنا إلا اعتبار أن التوجه الذي عليه المبنى، الجنوب الشرقي، كان محض الصدفة. وهذه النظرية القائلة بوجود مسجد وأن المصلى هو المحراب، دافعت عنها، خلال السنوات الأخيرة، كلارا دلجادو، التي انتشرت واكتشفت إلى جوار ذلك المصلى مقراً غير منسق المخطط، حوائطه من الآجر والدبش، ويفترض أنه كان مكوناً من ثلاثة أروقة غير متسقة، وهذا في رأيي إضافة مسيحية أو مدجّنة، أي كنيسة بسيطة تمت من خلالها الإفادة من المصلى الإسلامي وجعله مذبحاً (7). أفند أيضاً افتراضاً آخر تحدثت عنه في أبحاث أخرى لي والقائل بأن المصلى إن محراباً داخل برج، طبقاً لكلاشيه جرى فرضه من خلال مسجد شمال الموحّدي وكذا منارات أفريقية أخرى؛ وعلى هذا فهو خلافاً لما كان عليه مسجد الباب المردوم، أي أعيد استخدامه بالكامل كمكان لإقامة الشماثر الجديدة مع إضافة مذبح مدجّن، ففي سان لورنثو نجد أن الإضافة المسيحية إلى المصلى الإسلامي عبارة عن ذلك القطاع الذي جرت فيه الحفائر عند بداية الأروقة الثلاثة. انتشر هذا النموذج الخاص وعمّ بسان لورنثو بشكل كبير في الأراضي الأندلسية والبرتغالية حيث



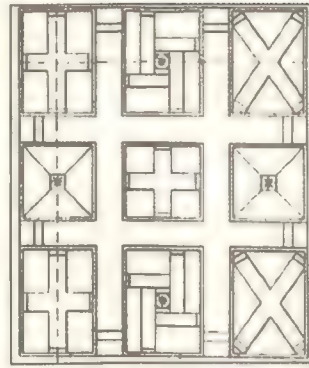
نجد مبنيين مهمين، مصلى بلين (في المخطط رقم 1، مبنى رقم 1) ومذبح كنيسة سانتا في (مخطط 1، مبنى رقم 2)، وهذا المبنى الأخير من الأجر وله زخارف معمارية مدجّنة مع عناق الفن القوطي المتمثل في الدعامات البارزة نحو الخارج، محددة بذلك أركان مبنى متعدد الأضلاع (سبعة) (7) (8). يسبق هذا المبنى مقصورة للكهنة نرى فيها عقوداً مزدوجة مدبّية، ومن الخارج، من علّ، نرى صف الأعمدة نفسه بالمقود الحدودية المتقاطعة الذي نراه في واحدة من واجهات مسجد الباب المردوم؛ أي أنه إيجازاً للقول يعتبر حقاً من فنون القرن الثالث عشر، وهو في نظر جومث مورينو يحمل سمات قوطية لازالت حية فيه أكثر مما نجده في سانتياجو دل أزابال. يحدد تورس بالباس عام 1266م الذي صدر فيه سك غفران أبوي بحق هؤلاء الذين يسهمون بصدقاتهم في بناء كنيسة ذلك الدير.

توقفت أمام ذلك المعبد، لأغراض المقارنة، ودراسة مصلى بلين المجاور، ذي السمات الفنية التي تسبق المعبد، مثل مصلى سان لورنثو، وهو مصلى محط جدل من المنظور الأسلوبى والتاريخي، فرغم أن جومث مورينو يدخل كلا المصليين في الإطار الإسلامي (انظر كتابه الفن الإسباني Ars Hispaniae - الجزء الثالث) فإنه يمتزج بينهما ربما يرجعان إلى بدايات العصر المدجّن، (ق12)، رغم أنه يشير إلى التأثيرات الإسلامية، فمصلى بلين الذي يقع في منطقة تاريخية فاصلة بين ما هو إسلامي وما هو مدجّن، أصبح ضريحاً للأمير فرناندوس بيري، وله كوة من الجصّ وإفريز مقربصات، ويرجع تاريخه لعام 1242م. وأوضحت بالينا مارتث كاييرو وجود توريقات ذات سمات مدبّية، على الأسلوب الموحدى المتأخر أو الأسلوب النصري، وفي ذلك يسبق الفن الشبيه في الزخارف الجصّية في المعبد اليهودي سانتا ماريا لابلانكا طبقاً لما تراه الباحثة المذكورة.

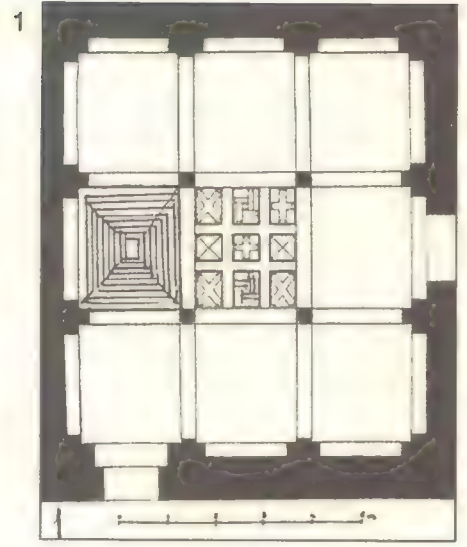
تحدثت عن هذا المصلى في كتابي «العمارة في الأندلس: عمارة القصور»، الذي هو المجلد الثالث من هذه السلسلة (العمارة في الأندلس) ومع هذا من المناسب العودة للحديث عنه أيضاً في هذا السياق؛ بادئ ذي بدء نجد أن المبنى، الذي تعرض للكثير من التعديلات، كان ذا مخطط مربع من الخارج، يبلغ طول ضلعه 3.40م، أما من الداخل فهو مثنى، وله قبة ذات عقود متقاطعة، حدوية، على طريقة عصر الخلافة في المسجد الجامع بقرطبة، ويلاحظ أن المسقط الرأسى يوضح ما عليه هذه العقود من شبه استدارة كاملة مثلما هو الحال في مسجد الباب المردوم. اتجاه هذا المبنى نحو الجنوب الشرقي (2) (5) (6)، وقد درسته الباحثة كالبو كايئا، التي أشارت بالتفصيل إلى المخطط، فيما لا يقل عن ثلاثة أضلاع فيه، أي المقود الحدودية الثلاثة نحو الخارج، مشرشرة وذات سنجات بسيطة، ومن الواضح أن العقد المركزي كان مفتوحاً في البداية يرافقه عقدان مطموسان، والبناء كله من الأجر؛ غير أن المخطط الداخلي يثير بعض المشاكل، إذ توجد بعض الشواهد التي تشير إلى أنه كان يضم في أضلاعه الأربعة ما يشبه المقد أو الكوة (عقود كوّات) غير جيد الإخراج، وقد جرى تحليل ذلك بشكل جزئي، وفي مبنى مربع، في مصلى سان لورنثو، وفي مسجد الباب المردوم وفي مسجد تورنرياس؛ وخارج طليطلة، هناك بعض النماذج التي تتمثل في مبنى أو برج حربي رغم أنه يرجع إلى العصر الموحدى، هو Espantaperros في قسبة بطليوس (D)، وله مخطط مثنى وعقود كوّات منوّه بها في أضلاعه الثمانية الداخلية. درست كلارا دلجادو مصلى بلين علي افتراض أنه كان مسجداً خاصاً رغم عدم دقة توجه المبنى نحو القبلة، وأطلقت عليه قبة إسلامية، وهذا هو ما أطلقتها أنا أيضاً عليها في أبحاث سابقة لي مستنداً في هذا إلى أن المبنى يمكن أن يكون قبة ملكية أو لتزجية وقت الفراغ وليس مسجداً، وربما يرجع إلى عصر المأمون، أحد ملوك الطوائف.



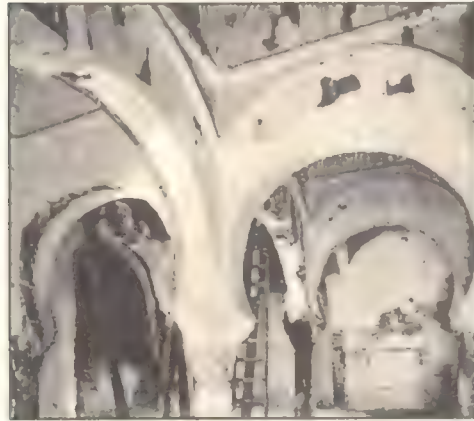
3



2



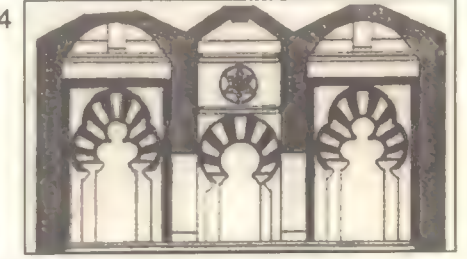
1



6

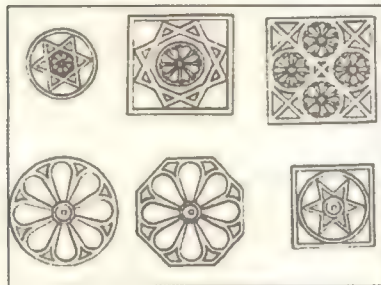


5

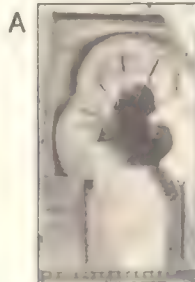


4

7

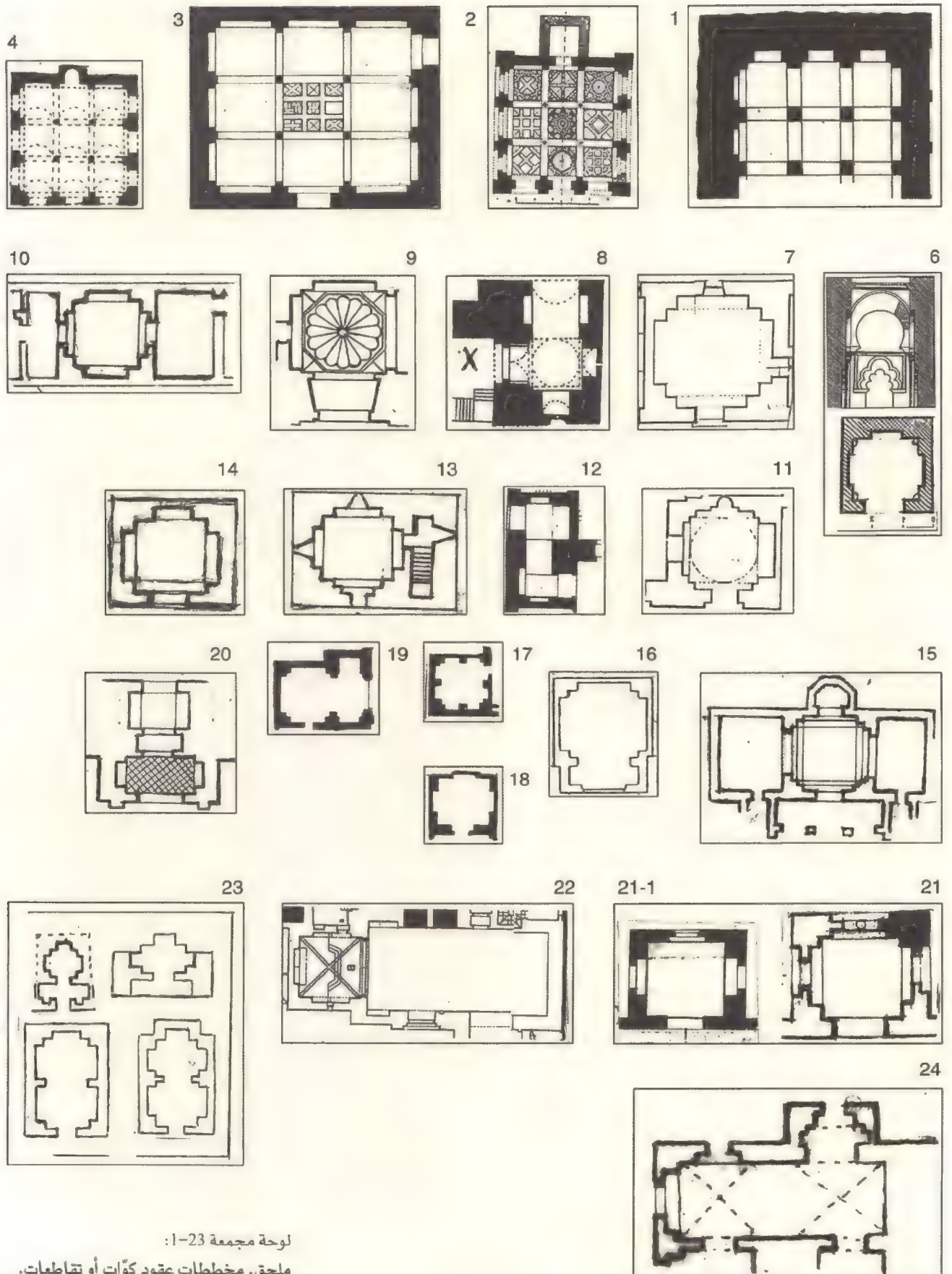


8

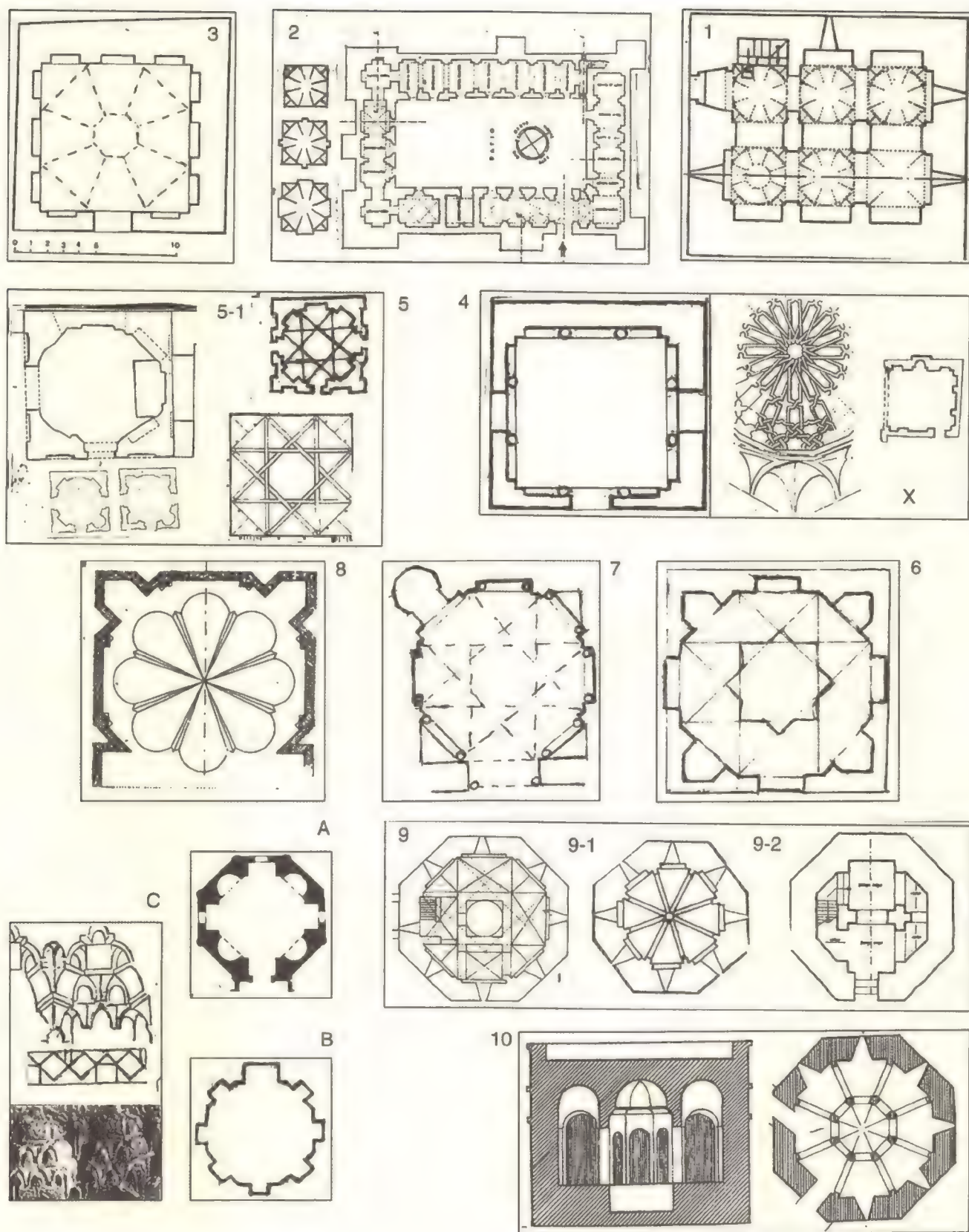


A

لوحة مجمعة 23:
مسجد تونس رياس.



لوحة مجمعة 1-23:
ملحق. مخططات عقود كَوَات أو تقاطعات.



لوحة مجمعة 2-23:
ملحق. مخططات عقود كَوَات أو تقاطعات.



تصر كالبو كاييلا على أن المبنى مصلى إسلامي اتخذ نموذجاً له مصلى الجعفرية بسرقسطة الذي رسمه الألماني إيبرت (E) فتحن نجد هذا الأخير أيضاً ذا مخطط داخلي مثنى وعقود كوات في الأضلاع، وتوجد كوة المحراب في الجزء أو الضلع الجنوبي الشرقي. وتتخذ الباحثة هذا المصلى، في سرقسطة وتقوم برسم مخطط يبين ما كان عليه مصلى بلين (2) (3) (4) وحددت الشكل الدقيق الذي عليه العقود الكوات، أو مبتكرة كوة المحراب في الركن (لكنها اليوم غير موجودة) الجنوبي الشرقي، ولماذا اللجوء إلى مسجد الجعفرية لشرح مصلى بلين؟ يلاحظ أن الأضلاع الثمانية لمسجد الجعفرية كانت إجبارية ذلك أن اتجاه القصر كان من الشمال إلى الجنوب، وكان يكفي إضافة كوة المحراب في القطاع الجنوبي الشرقي، وهذه حجة عبقرية. رغم أنها لا مناص منها، وهنا لا توجد حجة قوية على نقل ذلك إلى المصلى الطليطلي؛ وعندما جرت برمجة هذا الأخير ليكون مكاناً للصلاة لم يكن ليبدل جهد كبير لتوجيه المبنى نظراً لصغر حجم المبنى وانعزاله، وهذا ما تدل عليه عقود المدخل من الشمال إلى الجنوب، في ثلاثة أضلاع منه على الأقل، حيث السهم موجه إلى الجنوب الشرقي مثلما هو الحال في مسجد الباب المردوم.

ولشرح مداخل المصلى محل الذكر نجد كالبو كايياً تلجأ إلى نموذج مسجد الباب المردوم الذي توجد فيه، في اثنين من أضلاعه، (لا بد أن ذلك كان في ثلاثة) عقود ثلاثية (B)، منبثقة من النمط نفسه B-1 في بلين، والذي يتسم بقبته ذات الأوتار والطبق النجمي المثلث على طريقة عصر الخلافة، وموضعها على شاكلة ما هو موجود في قرطبة. ومسجد الباب المردوم في القطاع المركزي. هنا نجد أن هذه الحجج كافة تحدثنا، في حقيقة الأمر، عن تقارب تاريخي بين المبنين، مع الإشارة إلى أن مصطلح «القبّة» كما هو مفهوم في العالم الإسلامي، له عدة معانٍ، أو عدة

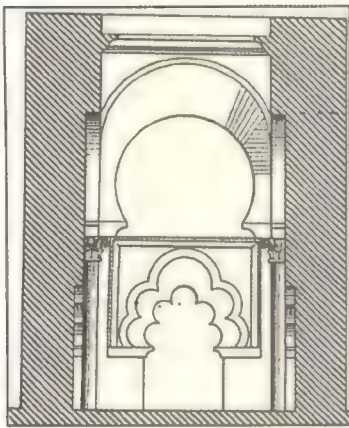
وظائف، وهو عبارة عن مبنى مستقل أو منعزل، مفتوح من أحد الأضلاع أو في ثلاثة من الأربعة، وكانت له الأولوية في المنشآت الدينية والقصور؛ هنا نجد أن مصلى بلين هو نموذج آخر، وربما يدخل معه في هذا المقام مصلى سان لورنثو الذي ينظر إليه على أنه مخصص للرباط. كان جومث مورينو يرى أن القبّة ذات الأوتار تضم مفتاحاً كبيراً، ربما كانت له قبة صغيرة من الأسلوب ذاته، وهذا طرح غير مستبعد، ذلك أن كلتا بنيتي الأوتار تظهر مترابكة في دهليز غرفة حفظ المقدسات في كنيسة سان بابلودي قرطبة، وهي كنيسة مسيحية ربما ترجع إلى القرن الثالث عشر (A)، هنا مشكلة أخرى تتعلق بثلاثية عقود المدخل إلى بلين، حيث المقعد المركزي هو الوحيد المفتوح، وهذا نمط غير معروف المصدر، لكنني أرى هذه العقود، مرسومة بهذا الشكل، في الطوابق العليا لمنارة المسجد الجامع بالقيروان (C) بغض النظر عن حالة باب سان استبان في المسجد الجامع بقرطبة، وهو باب ثلاثي العقود، مع أن المدخل الفعلي هو ذلك المتعلق بالمقعد المركزي. إضافة إلى ما سبق يمكن القول إن الجمع بين المخطط المربع والمثلث يذكّرنا بمخطط مائل، إضافة إلى موصل الجعفرية، هو الخاص بحمام القطاع الملكي في مدينة الزهراء، وكذا مخطط منارة مسجد هذه المدينة التي ترجع إلى عصر الخلافة؛ وعندما نجول بأبصارنا في العمارة الإسلامية في المشرق نرصد حضامات في كل من القاهرة ودمشق، كما نرصد نماذج أقدم، عبارة عن فراغات مثمنة لصهاريج رومانية ذات كوات أربع ثم أعيد تأهيلها لتكون بيوتاً للعمامد، أو الاستشهاد martyrium أو لإقامة القس diaconicon في العمارة البيزنطية وفي عصر شارلمان، وهي ذات أربعة أبواب في بعض الحالات، وأحياناً نجد باباً واحداً. وفي نهاية المطاف يمكن القول إن القبّة ذات الأوتار المشيدة من الآجر، على الطريقة التي نتحدث بها عن مصلى بلين، ليست المثل الوحيد خلال عصر ما بعد



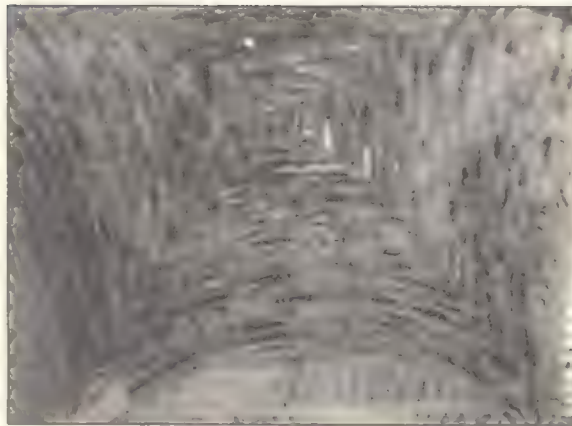
توجد الكنيسة الأولى في حيّ وسط المدينة، وليست بعيدة عن أطلال الكنيسة المسماة سان خنيس التي يفترض أنها قوطية؛ لم يمن بها جومث مورينو، أما تورس بالباس فيقول لنا: «يوجد في الحائط الخارجي للكنيسة سانتا خوستا المستعربة منبت عقد حدوي من كتل حجرية مقطوعة جيداً، وهو عقد مشرشر، قطره متران، يتكئ على عمود مربع قوطي، وربما كان ذلك جزءاً من رواق أحد المساجد محوره الرئيسي هو من الشمال الشرقي إلى الجنوب الغربي»، وبالنسبة لهذا المقد، أعتقد أنني قدمت له صورة في كتابي «الفن الصليبي الإسلامي والمدجن» (1975م)؛ أما مبنى الكنيسة فقد جرى تعديل في صورته خلال القرن الثالث عشر بمذبح مدجن ذي بوائك زخرفية من الخارج، وقد قامت كلارا دلجادو بدراستها في ذلك الوقت وقدمت مخططاً لها (لوحة مجمعة 27: 1)، والمخطط متجه، طبقاً لتلك الباحثة، نحو الوجهة الطولية غير المنتظمة التي تحدث عنها تورس بالباس، سيراً في هذا على نمط الرسم الذي أعدته (2)؛ فيما يخص الأبعاد، نجد أنها دار عبادة ليست أكبر من مسجد السليادور، وقد ظهرت خلال السنوات الأخيرة، في أحد حوائط المعبد، لوحة ذات نقوش كتابية كوفية بارزة الخط قدمها لي السيد أجوادو بيالبا (6) رغم أنه لا يعرف على وجه اليقين فيما إذا كانت هذه اللوحة موضوعة في ذلك المكان في الأصل أم لا؛ قامت الدكتورة كارمن بارثلوبدراسة اللوحة وقرأت فيها بعض الآيات القرآنية، إضافة إلى إشارة واضحة بإضافة بلاطة جديدة لكن دون تاريخ التأسيس أو اسم المؤسسة (7)، وسواء كانت هذه اللوحة للكنيسة سانتا خوستا وروفيينا أم لا، فإن محتواها يتوافق مع اللوحة التي شهدناها في مسجد السليادور والتي تشير بوضوح إلى إضافة بلاطة لذلك المسجد عام 1041م؛ أما بالنسبة للعقد الحدوي في الواجهة والتي وصفها تورس بالباس (3)، (4)، (5) فقد وجدناها ناقصة بشكل كبير، وهي

الخلافة الذي يمكن رصده في شبه جزيرة إيبيريا، وهذا ما يؤكد وجود برج حربي في حصن ألكالا لاريال (جيان) (F)؛ وفي معرض دراسة ذلك المصلى الصليبي يجب التعليق على مصلى «أسونثيون» في لاس أويلجاس بيرغش، الذي شيد خلال القرن الثاني عشر والثالث عشر ومن الواضح تأثير الأسلوب الموحد في المبنى، ثم تنتقل إلى القرن الرابع عشر لنجد «المصلى الذهبي» في قصور تورديسيلاس Tordesillas (بلد الوليد)، إذ يلاحظ أن كلتا القبتين، على شاكلة ما هو موجود في بلين، تقبلان التفسير الذي عالجنا به قبة بلين، من المنظور الإسلامي، حيث يمكن أن تكونا مكاناً للربط أو ضريحاً أو قباباً ملكية وفي هذه الحالة فهي قباب لتزجية وقت الفراغ. في الإطار الإسلامي، يلاحظ أن القبة الضريح عادة ما تكون مفتوحة في أضلاعها الثلاثة أو الأربعة، أما قبة تزجية وقت الفراغ فلها أربعة أبواب متقابلة، ومن الأمثلة التي توضح ذلك قبة يطلق عليها «قبة الروضة» بالحمراء، وفي باليرمو نجد قبة صغيرة في حدائق القصر (انظر الفصل الأول، لوحة مجمعة 19-1: A, B). لا نعدم وجود القبة المسماة قبة السقاية، فهي شهيرة في سبتة وترجع إلى القرن الخامس عشر في محافظة ويلية (بالوس دي موجير)؛ في صقلية نجد نموذج قبة سبريجنا دي فيكاري؛ وفي نهاية المطاف نقول إن مصلى بلين ربما قام بدور المصلى، وقد شيد، على ما هو عليه، ابتداء من القرن الثالث عشر؛ ولن يكون المبنى للرباط ذلك أن هذا النمط من المباني كان له دوماً، أو بشكل شبه دائم، باب واحد فقط، مثلما هو الحال في مصلى سان لورنثو بطليطلة (فيما يتعلق ببنية مصلى بلين وأصولها انظر لوحة مجمعة 23-2 في هذا الفصل: 5، 6، 7، 8، (B, A, X).

6 - كنيسة سانتا خوستا وروفيينا، وسان سباستيان. كنيسةتان مفترشتان من كنائس المستعربين وتدرسان على أنهما مسجدان،

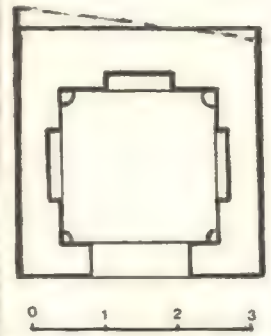


2

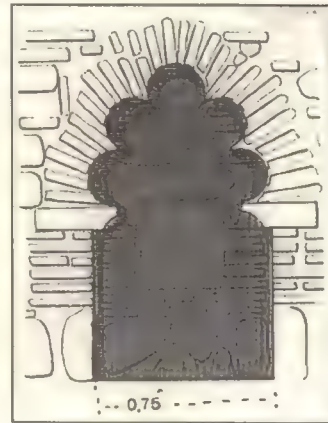


1

1-1



4

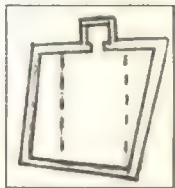


3

6



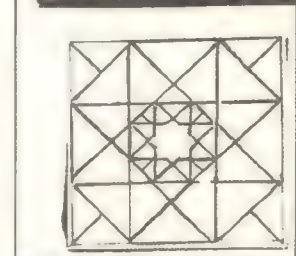
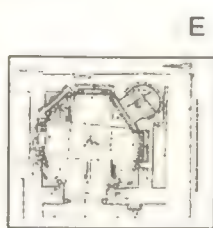
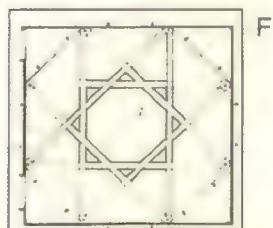
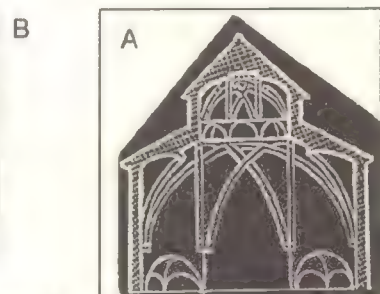
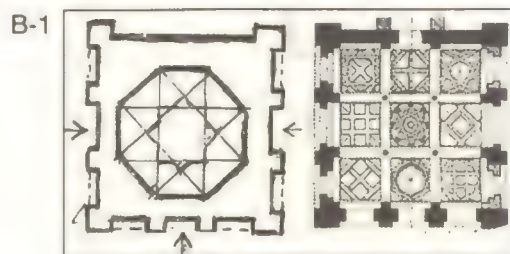
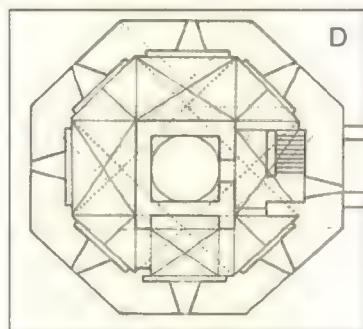
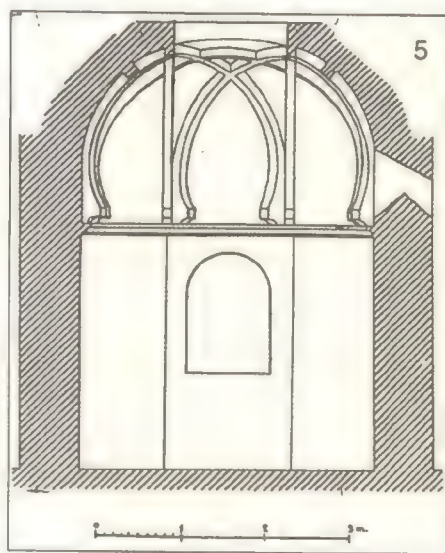
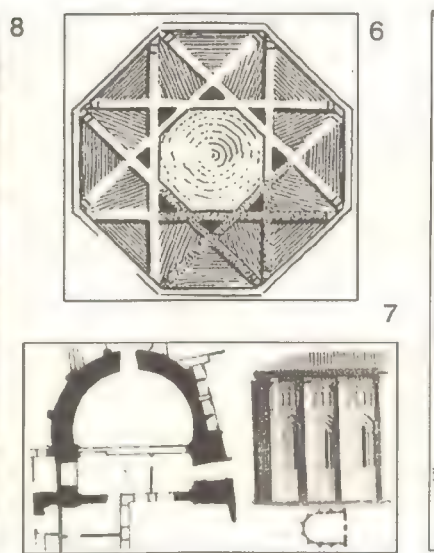
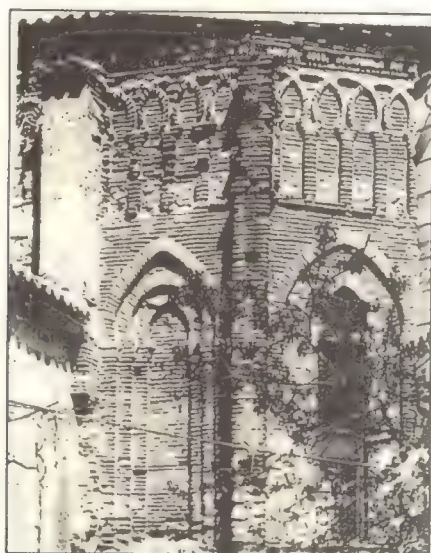
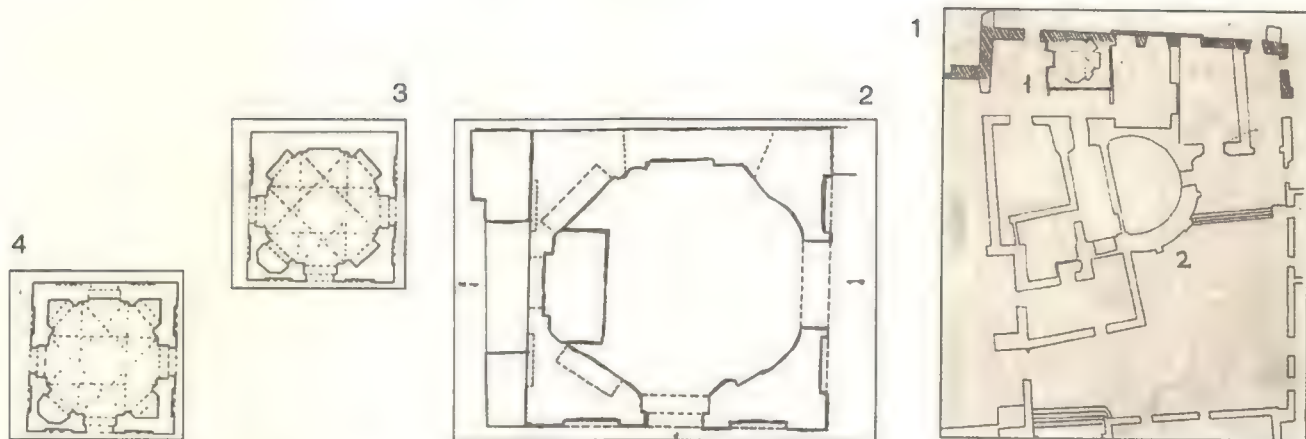
7



5



لوحة مجمعة 24:
مصلّى سان لورنتو.



لوحة مجمعة 26:
مصلّى برلين.

لوحة مجمعة 25:
مصلّى برلين.



مشيدة من كتل حجرية جيدة القطع، وشرشرة علوية مع عدد غير محدد من السنجات القطرية المتجهة نحو مركز خط الحدائر، وهذا نمط يرجع إلى عصر الخلافة، تتكئ الحدائر الرخامية على الكتف الأيمن للعمود المربع القوطي الذي أعيد استخدامه، أما بطن العقد فيوجد فيه بروز رأيناه في عقد منارة المسجد القرطبي سانتا كلارا، كما نجده في عقود في جسر «وادي البقرة القرطبي»، وكذلك في مفيض أحد الجسور (جسر وادي الحجارة)، على نهر إينارس، وقد أشرت إلى مثل هذا في العقد الكائن إلى يمين الواجهة المطلة على شارع الباب المردوم؛ وهذا العقد لا بد أنه قد شيد خلال القرن العاشر كمدخل لمسجد في أغلب الظن، وإذا ما كان كذلك يكون مستقبلاً وصفه بالمستعرب، والشئ نفسه يمكن قوله بالنسبة للوجه صوب الجنوب الغربي. لا نجد منطقية واضحة في عملية انتقال المسجد إلى ممارسة الطقوس المستعربة قبل عام 1085م، وهذا جائز بعد ذلك التاريخ، اللهم إلا إذا كان هناك دار للمعبادة، مستعربة، صغيرة تحولت إلى مسجد في أول مرحلة من مراحل العمارة الإسلامية بالمدينة، رغم أن المصادر الأدبية المسيحية تصمت عن ذكر كنيسة مسيحية تحمل اسم القديستين، ومع هذا يقول أمادور دي لوس ريوس بنسبة دار العبادة التي نراها إلى زمن أتاناخيل Atanagildo، فهل إطلاق اسم هاتين القديستين الشهيدتين له علاقة بوصول مستعربين من إشبيلية إلى هذه المدينة خلال القرن الثاني عشر؟

تتكون كنيسة سان سباستيان من مبنى من ثلاث بلاطات ولها أسلوب مستعرب (لوحة مجمعة 28)، لكن دون أن يرد ذكرها أيضاً في المصادر الأدبية المسيحية، ويرى أمادور دي لوس ريوس أنها قوطية. ومن الواضح أن أغلب أعمدة البلاطة الرئيسية قوطية وخاصة تيجان الأعمدة؛ وفوق هذه الأعمدة نجد العقود الحدودية جميعها من الأجر بما في ذلك المنابت ذات الحلية المعمارية المتممة nacela، وربما قامت الأيدي

يمكن أن ترجع العناصر المستعربة إلى مرحلة لاحقة على عام 1085م كما هو الحال في كنيسة سانتا خوستا وروفيئا، هذا إذا ما كان المبنى مسجداً في البداية، مع القبول بإمكانية وجود دار للمعبادة قوطية بأعمدها



ورغم ما قيل في البداية إن اتجاه المبنى، أو المباني، يعتبر مصطنعاً إذا ما اتخذناه عنصراً للحكم على المبنى وهل هو مسجد أم كنيسة، فقد جرى التفكير في البداية بأنه عندما يكون السهم متوجهاً نحو الجنوب أو الجنوب الشرقي فإن المبنى يكون مسجداً، زد على هذا غيبة المحراب أو المحاريب في طليطة الأمر الذي جعل الباب مفتوحاً أمام تكهنات من كل نوع؛ وبالنسبة للأبراج فقد جرى استئصالها من كتب تاريخ الفن عندنا، وهي أبراج أفترض أنها كانت مآذن، وهي الخاصة بسانتياجو دل أزبال وسان بارتولومية وسان أندرس، وخصوصاً فيما يخص البرجين الأول والثاني. وإذا لم يكن مثل هذا البرج الإسلامي، مائة بالمائة، ليس موجوداً في سان سباستيان فهذا يمكن أن يكون مبرراً قوياً للافتراض بأن ذلك المعبد لم يكن مسجداً، ولو كان لافتقر إلى المئذنة، وهنا نجد حالات لدور عبادة إسلامية دون مآذن، سواء في المناطق الحضرية أو غيرها، ومن أمثلة ذلك مسجد الباب المردوم ومسجد تورنرياس، وهي دائرة ألمرية نجد مسجد فينيانا؛ كما نجد كنائس أخرى دون أبراج كنائس (لوحة مجمعة 29: 4، 8، 9، 11، 12، 14).

الموروث الإسلامي في الكنائس الطليطية المدجّنة؛

تحدثت سابقاً عن جوانب من هذا الموضوع، وإذا ما اتخذنا المنظور الإسلامي وأخذنا نتأمل من البداية وحتى حكم الملوك الكاثوليك، حيث نجد أن ما هو قوطي يريد أن يحل محل كل ما سبق، لوجدنا أن العمارة الطليطية، بصفة عامة، بمد عام 1085م تعيش حالة من الغموض وليس مرد ذلك للتشابك القوطي والعربي والمستعرب والعبري والمسيحي بل كيف أن المباني المهمة كافة نرثو، وتزيد، الحفاظ على الموروث الإسلامي، وما كان قائماً هو ذلك الذي كان عندما

التي جرت الإفادة منها في الإنشاءات الإسلامية الجديدة أو ذات البناء الإسلامي؛ وسواء كانت طليطة المبنى هذه أو تلك فإنه لم يتم إضافة المذبح إليه وهو مذبح متعدد الأضلاع وله بوائك زخرفية على شاكلة دور العبادة الأخرى بالمدينة (لوحة مجمعة 29) مثل سان رومان (1) وسانتياجو دل أزبال (2) ودور عبادة أخرى في قضاء طليطة. احتفظت كنيسة سان سباستيان بالصدر المستقيم وربما جاء ذلك بسبب قرب المكان من نهر التاج وخارج النطاق الحضري مثل كنيسة سان لوكاس (3)، ودون مذبح أيضاً نجد كنيسة سانتا إيولاليا (4) وربما جرى تقليص هذه الكنيسة في أزمنة حديثة؛ والشئ المثير للفضول بالنسبة لدار العبادة الأخيرة، مثلما هو الحال في سان سباستيان، هو أن بناؤها جدرانها الجانبية في زمن لاحق على تاريخ بناء المبنى وكذلك الحائط الواقع في المقدمة وجزء من برج سان أندرس (7)، إذ يلاحظ أن المذبح قد حل محله ذلك الحالي المشيد من الحجارة على الأسلوب القوطي المتأخر. تضم اللوحة المجمعة 29 دور عبادة مدجّنة أخرى في محافظة طليطة: 5 سانتا ماريا دي لافوينتي في وادي الحجارة؛ 6: السلبادور في طليطة، 8: سان كليمنتي بالمدينة نفسها (م. تراس)، 9: كنيسة ثوركات (مدير)، 9-1: مذبح مدجّن في كنيسة كويو (وادي الحجارة)، 10: في طليطة نجد كنيسة سانتياجو (م. تراس)؛ 11: معبد بربويجا (وادي الحجارة)؛ 11-1: مذبح في كنيسة بالدلتشا (مدير) (بريتشي)، 12: كنيسة دير سانتا أورسولا (طليطة)، 13: كنيسة إيروستس (طليطة)، 14: سان خوان دي أوكانيا (طليطة)، وكان هناك عناق قوي بين طرائق البناء والجماليات العربية والمدجّنة الطليطية، وهذا ما رأيناه في مسجد الباب المردوم وفي التوسعة المسيحية له، وبالتالي فإن علم الآثار في طليطة خلال العصور الوسطى سوف يظل يطالعنا بمشاكل تتعلق بمناطق حدودية تاريخية تتعلق بدار العبادة هذه أو تلك،



الحديثة. كما أن مبدأ الحفاظ على مسجد له أهمية ما وأجراء تعديلات عليه ليكون صالحاً للطقوس المسيحية لهو خير دليل إن لم يكن على تقديس وإعلاء شأن الموروث الثقافي الإسلامي، فهو علامة على الرغبة في التمايش أو التماسح أو التلاقح الثقافي، وبعد الإشارة إلى الفراغات الخاصة بهذه الطقوس أو تلك فإن باقي المساحة صالحة للأغراض كافة، أي أن الثنائي الكنيسة - المسجد كان سائداً منذ عصر قرطبة الأموية وقبل ذلك؛ في البداية، احترم الملوك المسيحيون المساجد الجامعة الكبرى لضخامتها ولأنها كانت تمثل في حد ذاتها أعلى نموذج لثقافة تقوى المسيحية، إضافة إلى الموقع الاستراتيجي الذي كانت عليه، ذلك أن أغلبها كان في قلب المنطقة الحضرية طبوغرافياً؛ ظل المسجد الجامع في طليطلة، مع تغيير الطقوس، ابتداء من عام 1085م وحتى 1227م، وفي قرطبة منذ لحظة الغزو 1236م حتى يومنا هذا، وبالنسبة للثقافة العبرية فهناك معبدان في طليطلة ظلاً قائمين حتى اليوم.

عندما نتحدث في هذا الكتاب عن مباني مدجّنة، سوف نتناولها بالتفصيل على الفور، فإن غايتنا ليست إلا مدّ يد العون في طرحها من منظور عربي، وليأخذ القارئ في الحسبان، وهذا ما كتبته في صفحات سابقة، أن دور عبادة على شاكلة أهمية معبد سانتا ماريا لابلانكا ومعبد الترانستولا تحمل حرفاً من السمة المدجّنة إلا الاسم، ذلك أن جوهر المباني هو عربي مستورد، وهذا موضوع سوف أعود للحديث عنه لاحقاً، إذا ما قبلنا بأن مدينة طليطلة هي مدينة للفنون التي جاءت من أصقاع مختلفة، ما عدا ما هو قوطي، الذي أثرت عليه عوامل الزمن، والذي ربما كان الأسلوب الأميل في المدينة العاصمة. عندما كنت أقوم بمراجعة المساجد لفتت انتباهي بقوة التأثيرات البدهية القرطبية التي نراها في مسجد الباب المردوم إذ نجد ما هو خلافي ورد من المدينة وقد أصبح في الصدارة، لكنه تعرض لعمل مبرمج يتمثل في استخدام الآجر، والجصّ في

غزا ألفونسو السادس المدينة؛ أي مساجد وكنائس مستعربة وأربطة وحمامات وأسوار لها أبوابها ومنازلها وقصورها، ومساعدة الآجر والدبش والمواد رخيصة التكلفة في امتداد كل ما يتعلق بما هو إسلامي ودخلت في مأزق لا مخرج منه عندما لم تضع في الحسبان التأثيرات القادمة من الخارج، من أوساط مسيحية وأخرى عربية معاصرة مثلما هو الحال بالنسبة للتيار المسمى «الموحّدية» في كل من إقليم الأندلس وشمال أفريقيا. التقى في طليطلة ما هو عربي تقليدي وما هو روماني وما هو موحّدي، وظهرت أمام عيوننا مبان ذات لغتين ولها لهجات متنوعة؛ ورغم أن هناك بعض الباحثين لا يزال يرفض وجود المدجّن كأسلوب، فإن كلاً من كنيسة سان رومان، وسانتياجو دول آزابال ترسلان لنا رسائل تحمل ملامح قوية بها الموروث الإسلامي الذي أخذ يتبدى وليس ذلك الذي توارى في إطار حضري في طريق مستمر للتجلي؛ نجد أمامنا مباني للعبادة وأبراجاً وزخارف مهمة جرت بمهارة على يد فنان أو من يدير الأوركسترا وقد استهواه كل ما يرى من موروث عربي، وأن يقوم بإدراج هذا الموروث في المباني الجديدة فهذا أمر يتّسم بالعمية وابتكار أصبحت أصوله محل نقاش وهل تلك أصول إسلامية أم مسيحية؛ وإذا ما كانت الكاندرائية القوطية، المشيدة من الحجر، تمثل الفن الرسمي للدولة على مستوى شبه جزيرة إيبيريا، كما يقولون، فإن الكنائس الأخرى في طليطلة كانت تموج بمشاعر البسطاء التي أعطت ظهرها لما هو عربي ظاهرياً ينسب إلى أزمنة معينة وولت وجهها شطر جوهره واعتبرته جزءاً من موروثها الخاص؛ ومعنى هذا أن العقد الحدي والمفصّل أصبحا من العناصر الجوهرية في المذابح والواجهات والأبراج إذ كان يجري الصعود إلى الطوابق العليا لهذه الأخيرة باستخدام السلالم التي هي على شاكلة ما هو موجود في المآذن، والتي تحولت، لتقديمها ولوجود فراغات غير مجدبة فيها، إلى ما عليه دور العبادة



القصور، متقدماً بذلك على قصر الجعفرية بسرقسطة، وهذا درس تم استيمابه جيداً في إطار الفن المدجّن: بالنسبة للكائس قمنا بإدراجها، بنيوياً، ضمن ما هو روماني المشيد بالحجارة في الهضبة العليا؛ وعندما هل ما هو مرابطي وموحدٍ رسمنا هذا العقد أو ذاك، من أصول إشبيلية، ووضعنا الخيرالدا في الوسط كمصدر للمعلومات التجديدية، وتكثف كل هذا التوجه المسمى «المربي الجديد» في المعبد اليهودي سانتا ماريا لابلاتكا، الذي يتناوله النقد على أنه «موحدٍ» مكثف ذو أصول إشبيلية، لكن دون أن يتخلى عن كونه تعبيراً واضحاً عن التوجه المدجّن المحلي؛ وعلى هذا فإن ما هو مدجّن سيكون، في البداية، في المفهوم الجامع لتيارات مختلفة لتدخل في مهمة معمارية نجد فيها المكون العربي المحلي هو الأساس. وإزاء النقد الموجه للظاهرة المدجّنة نرى في طليطلة أن الأجزاء المختلفة التي تضمها دور العبادة تتناغم فيما بينها، ومن الأمثلة التي تؤكد ذلك كثرة المذابح التي تحمل البصمة العربية من خلال العقود الحدودية أو المفصصة في الأقاليم التي تقع في أعالي فشتالة خلال القرن الثالث عشر والرابع عشر، حيث نجد أن الأجرّ، من خلال الموروث الطليطلي، يبلغ أوجهه البنيوي والزخرفي؛ إن اكتشاف الأجرّ والدبش في مسجد الباب المردوم، والذي ينقاد له التوجه المتعلق بالمناظر الزخرفية العربية، إنما هو أمر واقع، رغم أنه لا يصدق، يقبله الجميع؛ وغير ممكن أن يكون مسجد الباب المردوم هو المحرك أو المصدر الوحيد لذلك الفن الذي ساد المدينة بعد عام 1085م؛ ونظراً لعدم وجود أعمال سابقة ذات أهمية، مثلما هو الحال بالنسبة للخيرالدا في إشبيلية، فإن ما بقي قائماً في طليطلة وهو أن هذه المدينة عربية، مع وجود ما هو مستعرب في منتصف الطريق، والذي كان المحرك الأساسي للتوجهات المدجّنة الإسبانية؛ ونقول دون مواربة إن هذا الوضع أصبح واضحاً في المسجد الجامع بقرطبة الذي تحول إلى كنيسة، أي أنه مساحة

إسلامية ظلت مستخدمة لما يزيد على قرن من الزمان محتفظة بكل السمات المعمارية والزخرفية للمسجد، باستثناء التمديدات المرتجلة، أي تغيير الاتجاه وربما إضافة مذبح، أي أننا في المحصلة، أمام الاستامبا التي نجدها متمثلة في مسجد الباب المردوم بمذبحه المدجّن ذي المخطط الجديد ابتداء من منتصف القرن الثالث عشر؛ وسواء كان هذا الزواج المعماري بالمسجد الجامع على هذا الوضع أم لا، فإن الحقيقة هي أن فكرة نموذج الكائس المدجّنة الطليطلية أخذت تولد من خلاله، ومن الطبيعي أن يكون هذا النموذج قد ضم عدداً من الأنماط وأخذ يناوئ التأثيرات التي هلت من كل اتجاه على المدينة.

1 - كنيسة سان أندرس،

هي واحدة من دور العبادة التي ورد ذكرها مبكراً في الوثائق الخاصة بالمصور الوسطى، ابتداء من عام 1129م وخلال السنوات اللاحقة من القرن الثاني عشر، ولهذا فهي تعتبر الكنيسة الأقدم في المدينة، وما يؤكد ذلك العقد العدوي الذي نجده في البرج وكذا الواجهة دون أن تكون هناك مؤشرات واضحة على أنها كانت مسجداً؛ وتقول «الحواليات الطليطلية»، إن هذه الكنيسة تعرضت لحريق عام 1150م. يتكون مخططها من ثلاث بلاطات (لوحة مجمعة 1:30)، وقد بُنِيَ مذبحها وحل محله آخر يرجع إلى القرن الخامس عشر، يقع برجها (3) (4) عند بداية البلاطة الجانبية اليسرى، وهو معشّق فيها، كما جرت إعادة بناء العقود والأعمدة في البلاطة الرئيسية بالكامل خلال القرن السادس عشر، وفوقها نجد الآن نوافذ نصف أسطوانية وكأنها منصة غير فعلية، وهذا من الاستخدامات التي كانت سائدة في المدينة؛ جرت أيضاً إعادة بناء الحائط الكائن في المقدمة بالكامل وكذلك جزء من الحائط الغربي للبرج، وخلال الفترة من القرن الثالث عشر

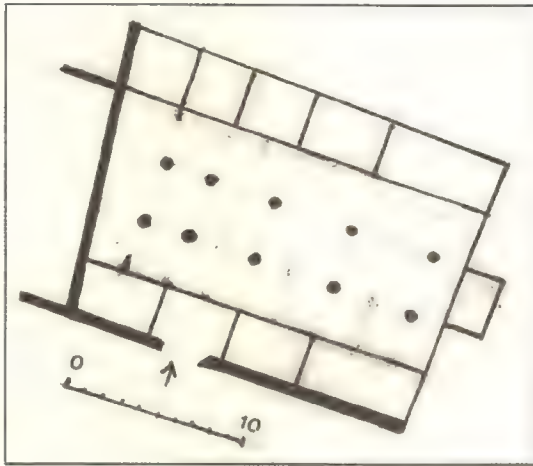


الأركان، أما في القاعدة فقد حل محلها الحجر في شكل كتل من الجرانيت التي أعيد استخدامها (لوحة مجمعة 32: 1) وهنا يجب التنويه إلى أن أشرطة الدبش، القليلة الارتفاع، موزعة بشكل منتظم، بمعدل اثنين لكل دخلة أو خروج للسلاسل الكائنة في الأركان، مثلما هو الحال في البرجين الآخرين، وقد زال هذا النمط في الأبراج اللاحقة في المدينة؛ تتوافق الأبراج الثلاثة أيضاً في النمطية الخاصة التي عليها النوافذ، ذات العقود الحدودية الكلاسيكية وذات الطنف والمنكب المشار إليهما من خلال شريط ضيق بارز من الآجر. عندما ننظر إلى برج سان أندرس نجد أنه لم يصلنا إلا الفافذة العليا في الجهة الشمالية والتي تقع على ارتفاع 15م من الأرض (لوحة مجمعة 30: 6)، وفوقها نجد طابق الأجراس الذي يرجع إلى العصر الحديث مثلما هو الحال في سانتياجو وسان بارتولوميه. هذا الوصف الذي أوردته لا يتناغم مع واجهة دار العبادة الملاصقة للبرج، حيث نجد أن الدبش المصحوب ببض مداميك الآجر عبارة عن أشرطة أعرض، أما العقود الزخرفية في الجزء العلوي فهي تتخلى عن الشكل الحدوي الذي عليه البرج (لوحة مجمعة 30: 7 و لوحة 31). تضم الواجهة أيضاً عقوداً مفصصة وحدوية حادة والعقد المتعدد الخطوط من النمط الموحد، وهذان الصنفان الأخيران لم يكونا مهودين في المدينة حتى تلك اللحظة.

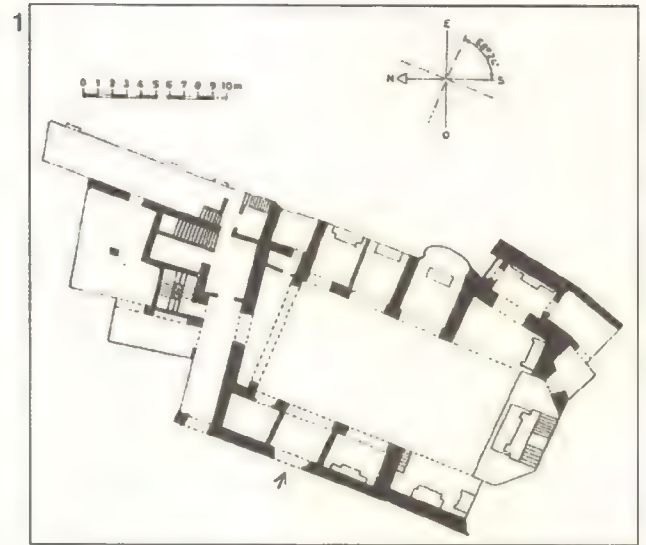
قامت في أبحاث سابقة لي، مستنداً إلى الطابع المتقادم الذي عليه أشرطة الدبش وكذا العقد الحدوي للبرج، بإدراجه، أي البرج، ومعه برج سانتياجو وسان بارتولوميه، في بند خاص بمزمل عن باقي الأبراج المدجّنة في المدينة، واقتُرحت تفسيرها على أنها مأذن جرت الإفادة منها، رغم أن الثلاث لم يسجل مخطّطاً مبانيها أي دليل على وجود مصلى إسلامي؛ وإذا ما كان في سان أندرس طابق لمصلى إسلامي موجه نحو الجنوب فهذا أمر محل نظر، وربما يمكن أن

وحتى الرابع عشر جرت إضافة صحن، في الجنوب، له عقود حدوية من الآجر، وأعمدة مشيدة من هذه المادة (لوحة مجمعة 30: 2) ويحيط بالعقود طنف لكل عقد، على الطريقة الموحدية وليس على الطريقة الأموية القرطبية (لوحة مجمعة 32: 4). في منتصف القرن الرابع عشر جرى في البلاطة اليمنى إدخال ضريح مزخرف بزخارف جصية مدجّنة على تتبع الأسلوب «الطليبي» (لوحة مجمعة 32: 6) ويشير شاهد الضريح إلى العقد الأول من القرن المذكور، ومع مرور السنوات خلال ذلك القرن نجد في بداية البلاطتين الجانبيتين قبتين من المقرصات ذات أصول موحدية (لوحة مجمعة 32: 3)، ثم قامت عائلة أيبالا، التي تملك عدداً من القصور المدجّنة في مناطق القطاع كافة والذي تسبب إليه الكنيسة، بإعادة بناء السقف الخشبي على طراز الجوائز والبراطيم Par y nudillo، وفي البلاطة الجانبية اليمنى نجد كائناً ذات شكل مقدمة مركب، مثل تلك التي نجدها في معبد سانتا ماريا لابلاتكا وربما جرت الإفادة منها مرة أخرى.

يمكن القول إذن إن هذه الكنيسة تضم العديد من العناصر الفنية، وتعرض خلال مراحل مختلفة لعمليات إزالة وإعادة بناء في كثير من أجزائها ولم ينج من ذلك إلا جزء كبير من البرج والواجهة، وظلت هذه الأخيرة، حتى الستينيات من القرن الماضي مختفية وراء حوامل غير متسقة زالت من الوجود، كما نجد أن البرج والواجهة لهما أسلوبان متقاربان لكنهما مختلفان؛ البرج مربع بطول ضلع من الخارج يبلغ 4م (لوحة مجمعة 30: 4) أما من الداخل فهو على شاكلة كل من برج سانتياجودل آرابال، وسان بارتولوميه، ذلك أن الثلاثة تحمل بصمة المئذنة: أي العمود المركزي والسلم ذي السقف المتدرج، على شبه قبة، من خلال تقريب المداميك من الآجر (3)، أما من الخارج فإن كنيسة سان أندرس يوجد فيها من الخارج أشرطة من الدبش بين مداميك من الآجر، وتكثر هذه المادة في



2



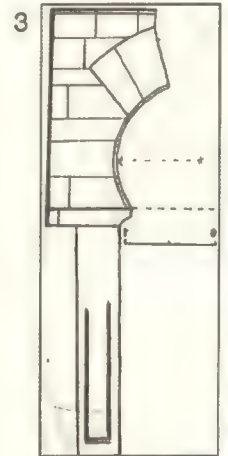
1



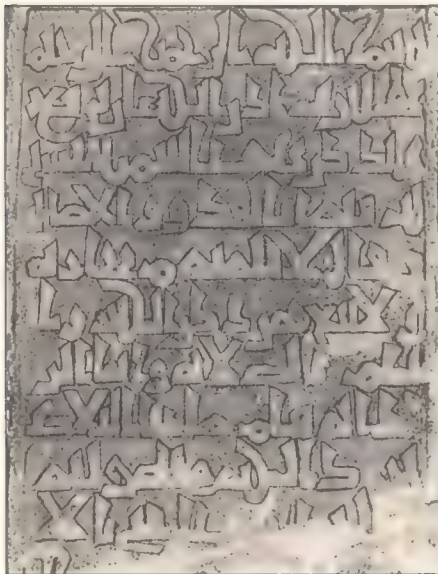
5



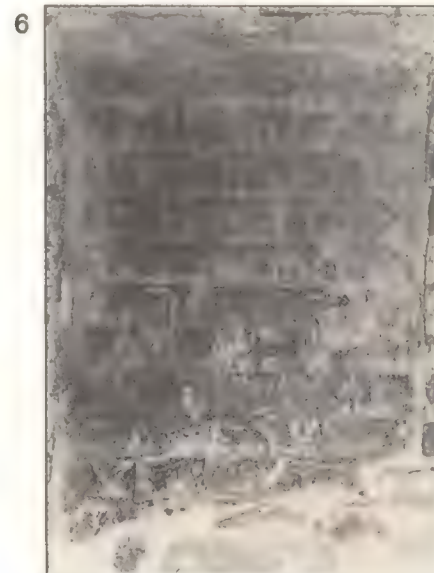
4



3



7



6

لوحة مجمعة 27:

الكنيسة المسجد سانتا خوستا وروفيينا.



بسرھسطة. هناك أربعة عقود تحملها الأعمدة المربعة الجانبية في الواجهة، واثنان آخران خارجها، وهذا ما نجد عليه واجهة سانتا أورسولا، نورد هنا العقود واحداً واحداً: فالعقد الداخلي متعدد الخطوط أو عقد حدوي حاد، ثم العقد الحامل المقتصص ذي الخمسة فصوص والقائم على أعمدة صغيرة، ويلاحظ أن خط الحدائر مختلف وهذا نمط متكرر في برج سان بارتولوميه، المنبثق مباشرة من العقود الزخرفية العليا التي نجدها في الواجهة الشمالية لمسجد الباب المردوم، ومنها أيضاً نجد العقد ذا الفصوص الخمسة مع الإشارة إلى أن الفصوص في سان أندرس تبدو كأنها خطاطيف (لوحة مجمعة 31: 3)، على الطريقة الموحدية، أم العقود الحدوية فتتضم في انحناءاتها كافة، في بطن العقد، تجاعيد متراكبة رأيناها قبل ذلك في الكواويل modillones أو أرجل الأبواب quiciarelas في قصور المأمون، أحد ملوك الطوائف، وكذا في البوائك في الجعفرية بسرقسطة، وهذه التجاعيد موجودة في المسجد الجامع بقرطبة في توسعة الحكم الثاني. نحن إذن أمام التوفيق بين الأضداد في كل ما يتعلق بهذه البائكة الخاصة بسان أندرس، التي خرجت معتمدة على الموروث العربي المحلي والفن الموحد، الذي لا شك أنه موجود هنا لأول مرة في المدينة متقدماً بذلك على المعبد اليهودي سانتا ماريا لابلاتنا، حيث يتكرر العقد المتعدد الخطوط والعقد الحدوي المدبب، غير أنه هذه المرة يضمه عقد مكون من ستة فصوص، وكلاهما له خط حدائر على المستوى نفسه مثلما هو الحال فيما هو موحد.

لا يمكن التأكيد قطعياً على أن كلاً من برج سان أندرس والواجهة الخاصة به هي ثمرة عملية بنيوية ذات مرحلة واحدة، ولا يمكن التأكيد على أن الواجهة ذات البصمة العربية، مائة في المائة، يمكن أن تكون خاصة بمسجد، مما لا يؤكد ذلك التأثير الموحد الملحوظ، وعلى هذا فإن الفن المدجن الطليطلي يتخذ وجهة أخرى

يدخل في باب الدفاع عن وجهة النظر هذه وجود كتل حجرية زخرفية قوطية جرت الإفادة منها في البلاطة الجانبية اليمنى، إضافة إلى الأيقونة، القوطية أيضاً، التي ظهرت في الجزء العلوي، يمين الواجهة المطلّة على الشارع (لوحات مجمعة 31: 1، و 32: 5) وكذا بعض أطلال تيجان أعمدة صغيرة من الرخام وبعض الأبدان ذات العناصر الزخرفية القليلة من السنبلات التي ظهرت خلال السنوات الأخيرة خارج نطاق مبنى الكنيسة (لوحة مجمعة 30: 10).

أعود للواجهة مرة أخرى، لأقول إنني كنت شاهداً على اكتشافها في زمن المعماري بالكارثل المرمم ذو الخبرة، في مجال دور المباداة الطليطلية، كانت الواجهة مخفية، وإذا ما استثنينا العقد الحدوي في المدخل، وجدنا أنها قد أعيد بناؤها، وقد وصل إلينا القطاع العلوي وعليه نموذج من البوائك الزخرفية (لوحة مجمعة 30: 7، و لوحة 31)، وهذه البائكة هي الأولى من هذا الصنف في طليطلة، وقابلة للتطبيق على واجهات كل من سانتياجو دل آربال وسانتا ليوكاديا وسانتا أورسولا، رغم أنه من الملاحظ أنها أقدم من تلك الأخريات، وفي هذا المقام يمكن التكهن بماذا كانت عليه خطوط واجهة سان أندرس، وبها هذا الصنف من البوائك، على الطريقة الأموية القرطبية، هي في حقيقة الأمر انتحال لواجهات مساجد مهمة زالت من الوجود، في المدينة، وبالتالي فإن عقود واجهة سان أندرس ليست سابقة على عام 1085م، ذلك أن الشكل الحدوي الحاد يرجع إلى أصول موحدية واضحة اللهم إلا إذا كان مرابطي الأصول، وينطبق ذلك على العقد المتعدد الخطوط وعلى العمارة المرابطية في شمال أفريقيا، حيث نجد ذلك في قبة الباروديين بمراكش، نهاية الثلث الثاني من القرن الثاني عشر (لوحة مجمعة 31: A)، كما نراها فيما هو موحد في منارة مسجد الكتبية ومنارة المسجد الجامع بالرباط. وحقيقة الأمر أن العقد المتعدد الخطوط موجود في الجعفرية



اسمها سانتا إيولاليا بقرطبة، داخل الرقعة الحضرية في المدينة أو الريض المجاور، وهناك أخرى في ماردة كان لها، على ما يبدو، أبراج أجراس؛ والكنيسة الطليطلية التي تحمل ذلك الاسم والتي ظلت حتى الآن هي كنيسة سانتا إيولاليا التي ينظر إليها على أنها مستعربة، في الوثيقة التي أشرنا إليها في صفحات سابقة، وهذا طبقاً لرأي تورس بالباس وطبقاً لـ «حولية الملك بدرو». تقع الكنيسة في المنطقة التي نجد فيها دور العبادة المدجّنة الرئيسية في سان رومان وسانتا ليوكاديا، وهي كنائس ثلاث متقاربة طبوغرافياً وتاريخياً.

زرت هذه الكنيسة خلال ستينيات القرن الماضي عندما كانت تجرى فيها ترميمات مهمة يقوم بها المعماري بالكارثل، جرى آنذاك إزالة الجصّ عن عقود البلاطة المركزية وبذلك يظهر الآجر، وفوق العقد الكبير القائم في الصدر ظهرت بوائك زخرفية لها عقود حدوية حادة (لوحة مجمعة 33: 10)؛ كما نشر جومث مورينو صورة فوتوغرافية لهذه الكنيسة سابقة زمنياً على مرحلة الترميم التي أشرنا إليها (6) فكانت البلاطة المركزية مكسوة بالجصّ، على شاكلة ما نراه في المعبد اليهودي سانتا ماريا لابلانكا. كان هناك، خلال القرن الماضي، هوس بكشف بنية الآجر الذي يوجد في دور العبادة الطليطلية التي ترجع إلى العصور الوسطى، وكانت الغاية هي البحث عن مؤشرات ميمارية جديدة، لكن هذه المباني، في واقع الأمر، كانت ذات حوائط وعقود منطاة بطبقة من الجصّ الأبيض؛ وعندما أزيلت هذه الطبقة عن الآجر ظهرت فوق عقود البلاطة المركزية نوافذ نصف أسطوانية، بمعدل خمس لكل عقدين، وكأنها عبارة عن منصة فالصو (4) مثلما هو الحال في سان رومان؛ مخطط الكنيسة مكون من ثلاث بلاطات، حيث الوسطى هي الأكبر، إضافة إلى زوجين من العقود الحدوية في كل جانب ولكل طنفه الخاص به، بمعدل طنف لكل عقدين، أي أنها ليست مستقلة، كما كان معهوداً في العمارة الموحّدية. تقوم العقود على

خلال النصف الثاني من القرن الثاني عشر أو السنوات الأخيرة منه، حيث هناك تشابك بين الموروث العربي المحلي والموروث الموحّدي مُشكّكين بذلك جمالية مشتركة تبلغ شأواً كبيراً في معبد سانتا ماريا لابلانكا. وفيما يتعلق بتاريخ بناء كنيسة سان أندرس، أشرت قبل ذلك إلى أن أول ذكر لها ورد عام 1129م ثم 1150م وربما كان ذلك العام هو الذي تعرضت فيه للحريق، ثم 1156م، وسوف يكون من المجازفة القول إنها تأسست في التاريخ الثاني نظراً للطابع الموحّدي الذي نلمحه على الواجهة، ومعنى هذا أنها شيدت أو أن هذا المبنى يرجع إلى سنوات طويلة مضت بعد هذا الحريق، أي مع نهاية القرن، وبذلك نفسح الوقت لاستيراد أو تقليد العقد الحدوي الحاد من الأندلس ومعه العقد المتمدّد المخطوط، لكن إذا ما كانت الكنيسة قد أقيمت في التاريخ المقترح نتساءل؛ لم إذن ذكرها عام 1129م؟ ربما كان البرج قائماً خلال ذلك العام؛ لأي معبد؟ ربما كانت هناك كنيسة قوطية أو أطلالاً منها مستخدمة كمسجد؟ هناك مدفن له نقش كتابي كوفي يارز، ربما ساعدنا في استيضاح الأمر، كان مكفّناً في حائط البلاطة الجانبية اليسرى (لوحة مجمعة 30: 8)، فهل كان لمقابر إسلامية؟ كانت مثل هذه المدافن منتشرة في المدينة وجرى استخدام بعضها في أبنية مدجّنة (هناك البرج المسمى: برج حمام كايا، إلى جوار جسر سان مارتين، إضافة إلى آخر مرتبط بباب كامبرون العربي الذي أعيد ترميمه)، وما يبدو مؤكداً هو وضع البرج في زاوية عند مقدمة البلاطة الجانبية اليسرى، وبالتالي فهو جزء أساسي ومكمل في المبنى المدجّن.

2 - كنيسة سانتا إيولاليا

تحدثنا المصادر الأدبية المسيحية القديمة عن وجود دير سانتا إيولاليا في طليطلة، وتذكر الوثائق المستعربة الطليطلية دار عبادة تحمل هذا المسمى عام 1195م، وتحدثنا تلك المصادر أيضاً عن كنيسة قوطية



بدير سانتا كلارا لاريال، بدايات القرن الثالث عشر (A). وختاماً نقول إن المبنى الحالي لكنيسة سانتا إيولاليا لم يكن كنيسة مستعمرية سابقة على عام 1085م، طبقاً لخمفت رادا حسبما أورده تورس بالباس، وربما تأسست بفرض إقامة هذه الطقوس المستعمرية خلال السنوات الأخيرة من القرن الثاني عشر (٩) أو بداية الثالث عشر، وبالتالي فهي تنسب إلى الطائفة الجديدة من المستعمرين الذين قدموا من الأندلس.

3 - كنيسة سان رومان؛

عندما قام جومث مورينو بدراسة هذه الكنيسة عام 1916م، مثلما درس سانتا إيولاليا وسان سباستيان، كانت عقودها وحوائطها ناصعة البياض، وكان الجزء الخاص بمقصورة الكهنة هو الأكثر تدهوراً حيث نجد طبقة من الجص على طريقة عصر النهضة؛ ورغم ذلك فقد قدم هذا الباحث وصفاً دقيقاً للمبنى، وقدم مخططاً عاماً له، ثم جاء بعد ذلك تورس بالباس وأدخل تحسينات على هذا الأخير (لوحة مجمعة 34: 2)؛ يقول جومث مورينو عن هذه الكنيسة إنه: «تم تكريسها عام 1221م وهي على ما يبدو أكثر حداثة، لكن ليس عن كنيسة سانتا إيولاليا، نجد أنه تتكرر فيها بأكلة العقود الحدودية ذات الطنف والأعمدة الرومانية والقوطية الملتصقة بالأعمدة المشيدة، لكنها ليست وحدها أبداً، الأمر الذي يعني تقدماً في البنية، نظراً لضخامة المبنى، في أعلى البلاطة المركزية تجد سلسلة من النوافذ المطموسة، مثلما هو الحال في سانتا إيولاليا، وفي صدر البلاطات الجانبية نجد مصليات مستطيلة، ويلاحظ أن ذلك الكائن في الجانب الأيسر بحالة جيدة وله عقد حدوي أملس وقبة مشطوفة. هناك عقود مشابهة في بايين بالبلاطة المقابلة، وفيها، من الخارج، نجد نافذة كبيرة ذات عقد حدوي داخل عقد مفضّص، وهذا أول نموذج نجده في السلسلة التي سترها، وهذا

أعمدة جرت الإفادة منها، كما أن تيجانها رومانية أو قوطية (5)؛ يبدو أيضاً أن الأشرطة الجانبية للطنف تتكئ على الحليات المعمارية المتموجة Cimacios أو الحدائر المشيدة من الآجر، مثلما ما نجده في كنيسة سان سباستيان. العقدان في داريّ العبادة هاتين هما حدويان مشرشران، الأمر الذي يجعل المينيين قريبيين زمنياً، ومنهما كنيسة سانتا إيولاليا نظراً لوجود العقود المشار إليها، المدببة، في الصدر، والتي ليست قبل القرن الثالث عشر، ومعنى هذا أنه نظراً للسمات التي أشرنا إليها كافة في هذه الكنيسة تصبح خارج عصر السيطرة الإسلامية، دون أن يكون هناك أي دليل على وجود مؤشر آخر. ولا شك أن العقد الكبير الذي نراه في صدر البلاطة الرئيسية كان حدوياً مثل عقود البلاطة، وهذا ما تم الحفاظ عليه أثناء عملية الترميم. وفي الصدر، في الجزء السفلي، عند مستوى الأرضية، ظهر عقد صغير جانبي حدوي مدبب يؤدي إلى منطقة مقصورة الكهنة، ولا شك أنه عقد توأم لعقد آخر زال من الوجود كان موجوداً في الجانب الأيسر.

جرت إعادة بناء الجدار الموجود في المقدمة بالكامل، في تاريخ غير محدد، وكذلك منطقة التقاطع عند الصدر والفرف الثلاث الموجودة في العمق والتي تنتهي، في هذه الآونة، بحوائط مستقيمة. لم يتم العثور على أي أثر لبرج؛ نجد إذن أن المفاجأة التي أسفر عنها الترميم تمثلت في وجود عقود حدوية حادة وفي نوافذ لها عقود نصف أسطوانية، على شكل منصة زائفة، هناك أيضاً عقد مدفن في حائط البلاطة الجانبية اليسرى مع زخارف مكونة من عقود متوالية ذات ثلاثة فصوص (3) وهذا، من حيث المبدأ، تأثير مرابطي، وربما محلي. أما العقود التوائم الحدودية التي نجدها في البلاطة الرئيسية فهي منبثقة من العمارة المدنية العربية، ولها نموذج واضح في منزل إسلامي يرجع إلى القرن الحادي عشر، كائن بشارع / نونيث دي أرثي، إضافة إلى تقليد له، بشكل مزدوج، في منزل مدجن

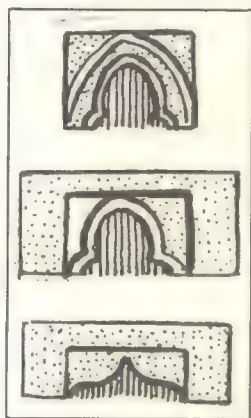


سان خوان دي أوكانيا وزخارف جصية في صحن سان فرناندو دي لاس أوليجاس بيرغش، ونجدها هنا حاضرة في صورة النسور التي أشرنا إليها. هذا الصنف من النوافذ المصحوبة بنقوش كتابية عربية يتنافس مع نوافذ أخرى ذات طابع موحد في شرق الأندلس: زخارف جصية في قصر بينو إيرموسو في شاطبة، وواجهة منزل يرجع إلى العصر الموحد المتأخر، في دير سانتا كلارا دي مرسية، وفي هذا المثال الأخير نجد العبارة العربية التي وجدناها في سان رومان. زال السقف الذي ربما كان من الخشب وربما كان من طراز البراطيم والجوائز Par y nudillo، إضافة إلى حملات مزدوجة. وقد انتشرت قطعة خشبية مدهونة لكمر، موجودة في متحف الفن في قطالونيا (لوحة مجمعة 34: 4) حيث يوجد عليها حيوانات خرافية في أزواج وتوريقات طبقاً لأسلوب شديد الشبه بالرسومات التي نجدها في سان رومان، وهي كمرة يحتمل أنها تنسب إلى دار العبادة محل الدراسة.

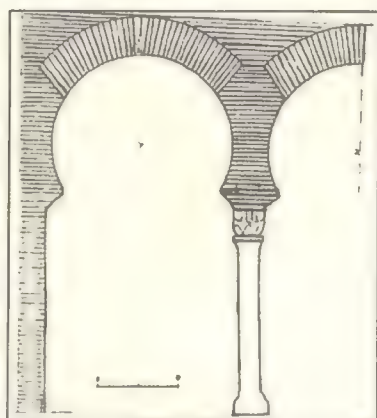
أما ارتفاع عقود البلاطة المركزية (لوحة مجمعة 34: 3) فهو ضخم، مقارنة بعقود المباني العربية في المدينة والتي لازالت في كل من سان سباستيان وسانتا أيولاليا، ومع هذا فإن المقياس المتبع بالنسبة للعقد العربي، 2/1 يتم الالتزام به في سان رومان، والشيء نفسه فيما يتعلق بدرجة أسطوانية أطراف السنجات والالتقاء في النقطة الوسط لخط الحدائر. يستحق هذا المقياس (الرأسي) ومعه العقود، اهتماماً خاصاً وذلك في ما يتعلق بالأسول، فبالنسبة للموضوع الأول نجد هناك نوعاً من الجمع بين ما هو عربي وبين العمارة الرسمية الرومانية التي تستخدم الحجارة. وهذا ما تعبر عنه في الواقع الرسومات محل التعليق. ويلاحظ أن نمط العقود التي تصلها أعمدة مشيدة صلبة تصل حتى الأرضية، مع إضافة عمودين قوطيين لكل عقد، هو عبارة عن مفهوم غامض، والشيء نفسه نجده في طريقة معالجة المذبح باستخدام البوائك الزخرفية.

ما نجده أيضاً في مسجد الباب المردوم في الواجهة الداخلية البناء من الآجر والدبش طبقاً لمادة طليطلية لا تتغير... وفي الخلف نجد البرج الكبير الذي كان في البداية منمzلاً... أما مخطط تورس بالباس فهو يضع في اعتباره معظم التجديدات التي اكتشفت في منطقة غرفة الكهنة، من عقود حدوية حادة في قطاعين من هذا المكان، وكذا المذبح المضلع (لوحة مجمعة 36: 11)، وهو مذبح غير مكتمل، وله ارتفاع بمذبح مسجد الباب المردوم. أما العقد الحدوي القائم تحت العقد المفصص الذي وصفه جومث مورينو فهو في حقيقة الأمر عقد مكون من سبعة فصوص تضم عقداً حدوياً حاداً من الطراز الموحد (لوحة مجمعة 36: 2) نراه في دار العبادة مرتين (لوحة مجمعة 36: 3، 4، انظر لوحة مجمعة 10)؛ هناك عقد آخر بسيط مكون من تسعة فصوص نراه في مقصورة الكهنة، ونراه أيضاً في مذبح مسجد الباب المردوم.

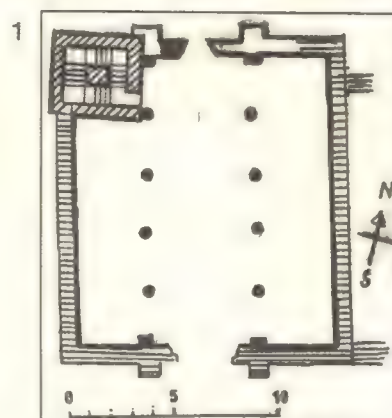
وحتى نحكم بدقة على جمالية المبنى بمائة يجب أن نراه مصحوباً بالرسوم، الروماني والمدجن، الخاص بالعقود وبالحائط القائم عند المقدمة في زمن جومث مورينو إذ كانت كلها مغطاة (لوحات مجمعة 34: 1، و 35)، وقد قام خوسيه كامون أثار بدراسة هذه المكونات استناداً إلى عملية الترميم، ويعترف الباحث أن تلك العناصر جرى تنفيذها بعقول إسلامية، وأوضح وجود مدرستين إحداهما مسيحية رومانية والأخرى عربية، ويمكن تحديد أماكن الأولى في العقود والتقاطعات حيث نجد صوراً للقديسين والنبیین، أما العربي أو المدجن فهو عبارة عن توريقات، جرى عليها نوع من التغير، ترجع في شكلها إلى عصر الخلافة (لوحة مجمعة 34: 5)، ونجدها في سنجات العقود والأعمدة الأربعة والطنف المريض، إضافة إلى نسور ناشرة أجنحتها في طبقات العقود نصف الأسطوانية في المنصّات الفالصة، حيث نجد في الحواف نقوشاً كتابية عربية، نرى مثيلاً لها في مذبح مسجد الباب المردوم، وسقف



3

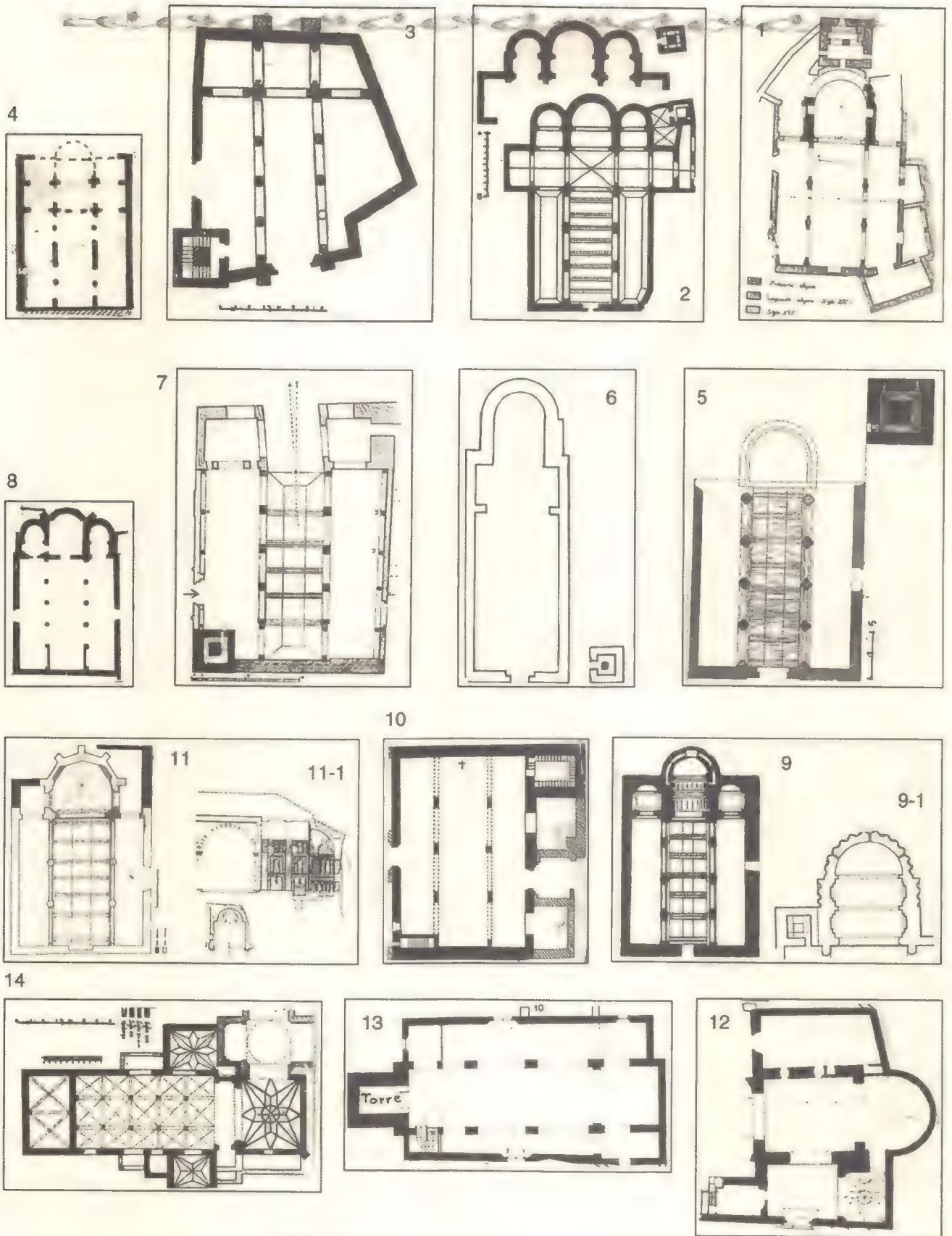


2

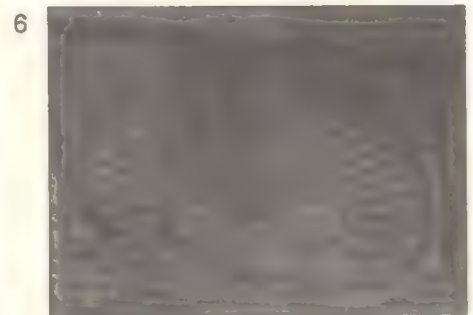
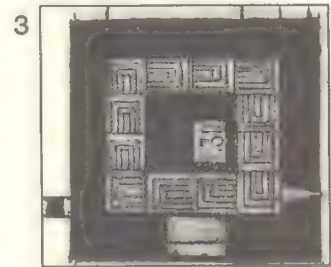
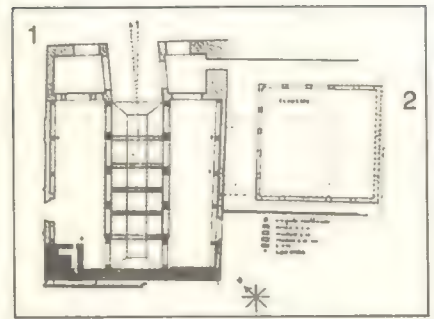
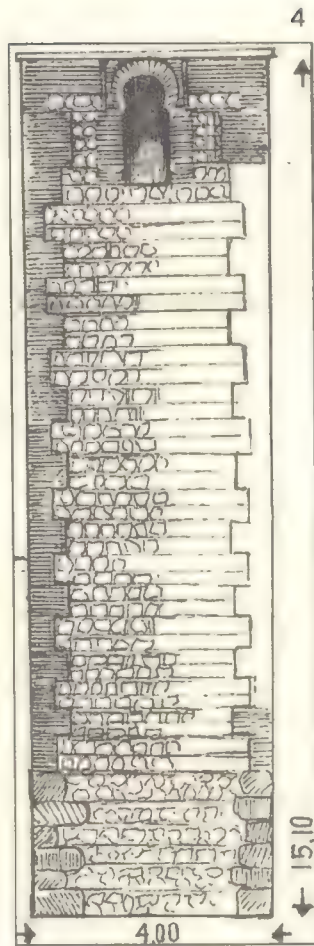


1

لوحة مجمعة 28:
الكنيسة المسجد سان سباستيان.

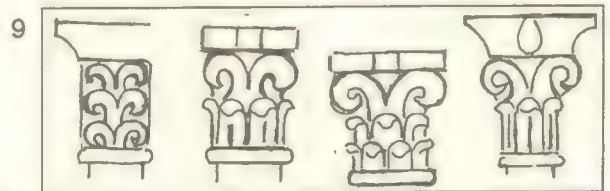


لوحة مجمعة 29:
مخططات كنائس مدجنة في طليطلة المدينة والمحافظة.

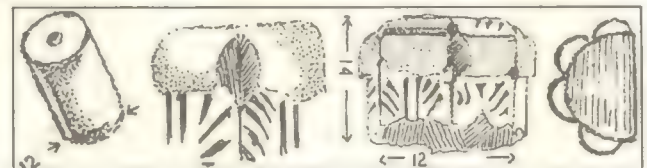


8

7



10



لوحة مجمعة 30:
كنيسة سان أندرس.



A



3



2



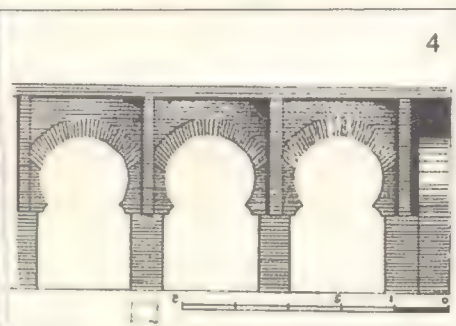
4



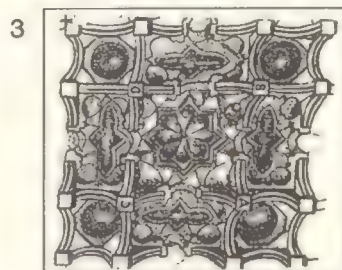
لوحة مجمعة 31:
كنيسة سان أندرس.



1



4



3

5



6



لوحة مجمعة 32:
كنيسة سان أندرس.



منارة مسجد الكتبية بمراكش (لوحة مجمعة 36: 2) وهي مماثلة تماماً للمقود في سان رومان (3) (4) حيث نجد في الحالتين عقوداً مفصصة من سبعة فصوص وعقد حدوي حاد، كما شهدنا أن عدد الفصوص في مسجد الباب المردوم يبلغ تسعة، وهذا قائم أيضاً في الفن الموحدى، ولمزيد من التعمق في مضمون هذا الصنف من المقود نبرر الشكل الحدوي المدبب الذي ينطوي تحت لواء عقد آخر حدوي كلاسيكي (10) في بعض المذابح الطليطلية الأمر الذي يمكن أن يقودنا إلى عد المنارة المحراب في مسجد تمال (9). والمدش أن هذا الصنف من المقود لا يظهر في الخير الدار رغم أنه يمكن رصده في نوافذ في البرج المدجن «سان بدرو» بإشبيلية وربما يشبه عقوداً لمساجد أو مآذن كانت في المدينة.

يُلاحظ أن الأسقفية الطليطلية برئاسة رودريجو خيمينث دي رادا (1192 - 1221م) الأسقف الذي كرس عام 1221م كنيسة سان رومان، وكان يعمل على أن تكون الكاتدرائية القوطية، التي شيدت سيراً على نموذج فرنسي، بمثابة المَعْلَم الرئيسي في المدينة؛ رفعت الأسقفية من شأن العمارة المدجنة التي أخذت تتباعد شيئاً فشيئاً عن التأثيرات الرومانية المتأخرة التي تجددت بالمقود العربية المزودة اللافتة للنظر، مع ما صعب ذلك مما يطلق عليه «الفن العربي الجديد»، من أصول موحدية. أقام هذا الأسقف الجليل في قصر الأسقفية الذي أمر ببنائه إلى جوار الكاتدرائية الجديدة، حيث نجد في الداخل زخارف جصية تحمل بصمات مرابطية وموحدية بما في ذلك نقوش كتابية عربية، وأثناء عهده جرت زخرفة صحن سان فرناندو بدير لاس أوليجاس بيرغش باستخدام العناصر الفنية المذكورة؛ لكن يبدو أن ألفونسو الثامن الملك الذي انتصر في معركة العقاب Navas de Tolosa هو الذي فتح الأبواب في قشتالة أمام الفن الموحدى الذي عبر عن نفسه بحيوية من خلال مصلى أسونثيون في الدير

بين العربية والرومانية. هذه الأعمدة الخاصة بالبلاطة الرئيسية يمكن أن ترجع إلى البلاطات الرومانية الحجرية، ومن أمثلة ذلك سانتياجو دي كومبوستيلا (لوحة مجمعة 35: A) وهو معبد يضم، فوق المقود، نوافذ منصبة فالصو، مثل كنيسة سان رومان، أو إذا ما استغنياً عن النوافذ التي توجد في الأعلى، فإنها ترجع إلى المساجد الموحدية التي نذكر منها الأمثلة التالية: مسجد الكتبية الجامع بمراكش بأعمدته الصغيرة الملتصقة بالأعمدة المشيدة (لوحة مجمعة 36: 1) وعقود الصحن، عقود مسجد جلون في قسبة فاس (6)، طبقاً لمخطط نشره هـ. تراس، أو المقود الكائنة في صحن المسجد الجامع في تازا (7)، وربما كانت هذه المقود الأخيرة أهم تعليمياً من البوائك التي نجدها في صحن شجر البرتقال في إشبيلية؛ ويلاحظ أن الأعمدة المشيدة التي تصل إلى الأرضية توجد في بوائك صحن مسجد ماجدالينا في جيان (5)؛ لا نستغرب هذا التأثير الموحدى المفترض استناداً إلى عقود البلاطة الرئيسية في كنيسة توتانس Totanes المدجنة التي درسها مونتويا إنياراتو M. Invarato (لوحة مجمعة 36: 8)، في محافظة طليطلة، فرغم أنها ترجع إلى القرن الخامس عشر، وربما السابق عليه، نرى فيها، ولكن دون الأعمدة المربعة المشار إليها، النمطية نفسها التي نجدها في بوائك المصليات أو الأجزاء المستوفية في مساجد موحدية إشبيلية أو في شمال أفريقيا.

أما فيما يتعلق بالمقود ذات الثنيات في النوافذ أشير إلى أنني استعصت في الحديث عنها في فقرات سابقة مخصصة للمذابح، وهي عقود مفصصة تضم تحتها عقداً حدوياً حاداً مع وجود الحدائر على المستوى نفسه، وهي عقود منتشرة بشدة في الفن المدجن الطليطلي ابتداءً من مذبح مسجد الباب المردوم، وكنيسة سان رومان، وهنا لا مناص من الحديث عن توازيها مع عقود في العمارة الموحدية، وقد شهدنا أنها موجودة في



عقود البلاطة الرئيسية، بمعدل اثنين لكل عمود مشيد من الأجر؛ ورغم أن ذلك كان من الأمور المعتادة التي شهدناها في دور العبادة الطليطلية سواء العربية أو المدجّنة، فإنه يتضمن اعترافاً صريحاً بالثقافة القوطية القديمة، ونذهب إلى أبعد من هذا بالقول إنه إذا ما كانت هذه التيجان من دار عبادة قوطية كانت مقامة هناك، ربما في البلاطة الرئيسية، وهذا سرّاً لا يعرفه جيداً إلا المعماري بال كارثل، فإن خير وسيلة لتكريم ذلك الاتجاه الفني تتمثل في الإفادة من كتله الحجرية المزخرفة والموضوعة بطريقة ذكية، في المقام الأول، هي المعبد المدجّن، وهذا أمر مهم للغاية ويسير في الإطار الذي يشير إلى أن الوثائق المستعربة الطليطلية أوردت اسم كنيسة سان رومان عام 1125م، فإلى أي دار للعبادة تشير هذه المعلومات؟ هل تشير إلى دار عبادة قوطية تحولت إلى مسجد؟ أم إلى مسجد، مثلما حدث في السليبادور، أقيم باستخدام الأطلال القوطية؟ تشكل تيجان الأعمدة (لوحة مجمعة 37)، التي عني بها تورتس بالباس عناية خاصة، مجموعة مميزة يجب أن نضمها في الحسينان عند الحديث عن مولد تاج العمود العربي في الجزء المسقوف من المسجد الجامع بقرطبة خلال القرن التاسع، وعند النظر إلى الورا لنجد نماذج (بما في ذلك العمود المربع الذي تحدثنا عنه في مسجد السليبادور)، تمثل أفضل قطع في الفن القوطي. هناك تيجان ملساء ومزخرفة، وهذه الأخيرة مَرَوَّمَةٌ ولكن في إطار الإخراج غير الجيد الذي هي عليه؛ يلاحظ أن رقم 3 جرى رسده في سان سلبادور، ويكاد يقف على قدم وساق مع تيجان أعمدة ترجع لعصر عبد الرحمن الثاني بقرطبة، أما رقم 1 فهو شديد الشبه بتاج أملس يوجد في متحف الآثار بطليطلة (9)، ورقم 6 نجده على علاقة بتاج جرت الإفادة منه في مسجد الباب المردوم؛ ورغم أنه من المستحيل أن نصنف تيجان الأعمدة القوطية التي عثر عليها في طليطلة كافة حسب الشكل، فإن التيجان التي توجد في سان رومان تستحق

المذكور، وهي أسلوبية تتوافق تاريخياً مع ما نجده في واجهة كنيسة سان أندرس الطليطلية؛ أخذت العمارة الطليطلية تحتل مكانتها وتومئ ببصمات من الرومانية والموحدية وحدث توازن بين الأسلوبين بشكل فريد في كنيسة سان رومان، وهنا ماذا نحن قائلون به عن المعبد اليهودي ساننا ماريا لابلانكا الذي جاء بعد قليل، ومن جديد يطل من خلال كل ذلك الأكليروس في صقلية النورماندية، (ق12)، وأسهم في أن تتجه الفنون الزخرفية في الكاتدرائيات والكنائس المجددة إلى الموروث الذي عليه الفنانون والمرفاء من المسلمين والمسيحيين المتشددتين، وكان هذا نتاج الاستقرار السياسي الداخلي بين مختلف الأثنيات والأديان الذي تمخض عن بحث عن هوية للدولة (إليانا ماورو، وإيتورسيزا)؛ في هذا المقام نجد أن الملامح الفنية التي عليها المصلّى الملكي والقصور النورماندية في باليرمو، (ق12)، أصبحت عربية الطابع، ومردّ هذا كان إسهام الفنانين الإسبان المسلمين الجوالين الذين تأملوا في مدرسة الفن المرابطي أكثر من الفن الموحد، وربما كانوا من أسرة العرفاء نفسها الذين نفذوا الزخارف الجصية في صحن سان فرناندو بدير لاس أوليجاس بيرغش، ولا شك أيضاً في أن المقربصات التي نجدها في هذه المباني الصقلية ترجع إلى أصول إسبانية؛ ومن خلال هذه التقنية الزخرفية يمكن إقامة قباب مثل مصلّى أسونثيون أو مصلّى سان سلبادور دي لاس أوليجاس والمدخل الجانبي لصحن المسجد الجامع بإشبيلية، إضافة إلى مداخل صقلية توجد في عدة مبان نورماندية.

رغم الجمع بين الأشقات في كنيسة سان رومان، والذي يمكن القول عنها إنها لم يبرز فيها ما هو قوطي، ذلك أن ما نجده في الكاتدرائية من هذا التوجه كان لازال في المهد، وكل ما كان يتم في هذا المقام كان ذا طليمة عربية محلية، يمكن القول إن الكنيسة احتفظت باثني عشر تاج عمود قوطي رائع موزعة بشكل متسق بين



المنابة بها؛ هناك أيضاً كنيسة سانتياجودل أرابال التي شيدت خلال الستينيات من القرن الثالث عشر والتي ورد ذكرها مسبقاً، 1225م، في الوثائق الطليطلية المستعربة، لكنها دون أطلال أثرية تؤكد وضعها، اللهم إلا إذا كان البرج الحالي المنعزل والمتقدم (الذي تعرضت له عدة مرات على أنه مثذنة) عبارة عن أطلال محفوظة ترجع إلى ذلك العام المذكور. وبالنسبة لسان فرناندو، فإن برجها الذي يقع منعزلاً عن دار المباداة، في المقدمة، قد شيد مع نهاية القرن الثالث عشر وبداية القرن الرابع عشر طبقاً لما يرى كل من جومث مورينو وتورس بالباس، أي أن كنيسة سان رومان مثل سانتا أبولاليا، أي لم يكن له برج عام 1221م.

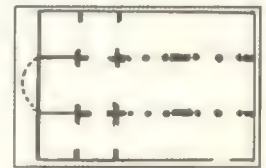
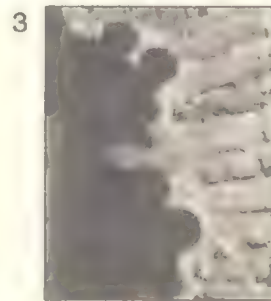
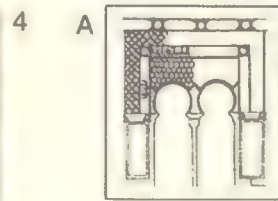
اعتقد تورس بالباس أن المبنى القديم لسان رومان (1125م)، الذي زال من الوجود، كان ذا بلاطة واحدة، وهذا طرح يصعب معه وضع تيجان الأعمدة في حالة ما إذا كانت تنسب إليه، ولو كان ذلك المبنى المفترض، سواء كان قوطياً أم مسجداً، مثل مسجد الباب المردوم، من تسعة فراغات متساوية، إذن يمكن استيعاب الاثني عشرة قطعة ولو كانت له ثلاث بلاطات، فإن المركزية سيكون فيها خمسة عقود وبالتالي تتواءم معها الاثنا عشرة قطعة (لوحة مجمعة 38: 1)، وعلى أي حال ربما كان كنيسة صغيرة مساحتها 11x7م.

4 - كنيسة سان لوكاس،

هذه الكنيسة المتواضعة هي ختام لمجموعة الكنائس المدرجة تحت مسمى الكنائس «المستعربة»، وقد ورد ذكرها في الوثائق المستعربة عام 1188م، رغم أن المبنى يبدو أنه أقدم من ذلك لعدة سمات سوف نقوم بتحليلها؛ يصفها جومث مورينو على النحو التالي، استناداً إلى المخطط الذي أعده (لوحة مجمعة 29: 3)؛ «عبارة عن مبنى متواضع وغير جيد

التخطيط مقارنة بالكنائس السابقة، إذ نجد كل شيء يرتبط بالمكان المخصص له دون العناية بعناصر عدم الانتظام؛ جرى الاستغناء عن الرخام الذي جرى استخدامه في بعض الأحوال لكنه كان قد نفذ، وحل محل الأعمدة الرخامية أعمدة من الآجر مثمنة تتكئ فوقها عقود نصف أسطوانية، مع انحناء مستقيم، الأمر الذي يجعلنا نشك فيما إذا كانت عقود حدوية وعادة ما تحتفظ بطنفها، ولها قبة بيضاوية في المصلى الكبير ولا صلة بقباب أخرى جانبية وكلها تقتصر لوجود مذابح، كما أن رشاقة الأبعاد تؤكد وجود ضوابط جديدة ربما تتسجم مع المبادئ القوطية التي أخذت تقصح عنها الكاتدرائية في مدينة طليطلة نفسها، أما البرج الذي يوجد في أحد أركان البلاطات فربما أضيف لاحقاً، وهو برج يتسم بالبساطة الشديدة ويبدو أنه من أقدم الأبراج» (لوحة مجمعة 40: 1).

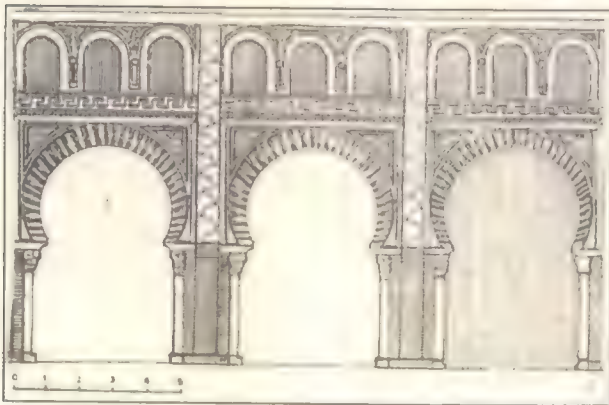
فيما يتعلق بالعقود نصف الأسطوانية ذات الانحناء المستقيم (لوحة مجمعة 38: 3) جرى الكثير من التكهّنات بشأنها في طليطلة، بدءاً بعقد مسجد الباب المردوم، أول عقد من هذا الصنف في المدينة، رغم ما يقال إنه كان حدوياً في زمن المرب، وهذا ما يقول به جونثالث سيمانكاس، وسار تورس بالباس على النهج نفسه؛ ومع هذا فقد شهدناه في الواجهة الشمالية لمسجد الباب المردوم. وفيما يتعلق بالفن المدجّن فإن العقد نصف الأسطواني، إذا ما استثنينا سان لوكاس، لا يتكرر في المدينة. أيضاً نجد تلك العقود المدببة في البلاطة المركزية في سانتياجودل أرابال غير عادية، دون أن ننسى أن نوافذ البلاطة المركزية في بعض الكنائس التي درسناها تحتفظ بهذا النوع من العقود. نرى أيضاً عقد سان لوكاس في مسجد القباب الأربع الإشبيلي الصغير الذي يرجع إلى عصر الموحّدين، وهنا نجد أن العقود يحيط بها طنف لكل عقد، وهذا ما لا نراه في سان لوكاس. أما بالنسبة للأعمدة المثمنة فإن مثل أعمدة هذه الكنيسة نراها من العمارة المدجّنة



لوحة مجمعة 33:
كنيسة سانتا إيولاليا.

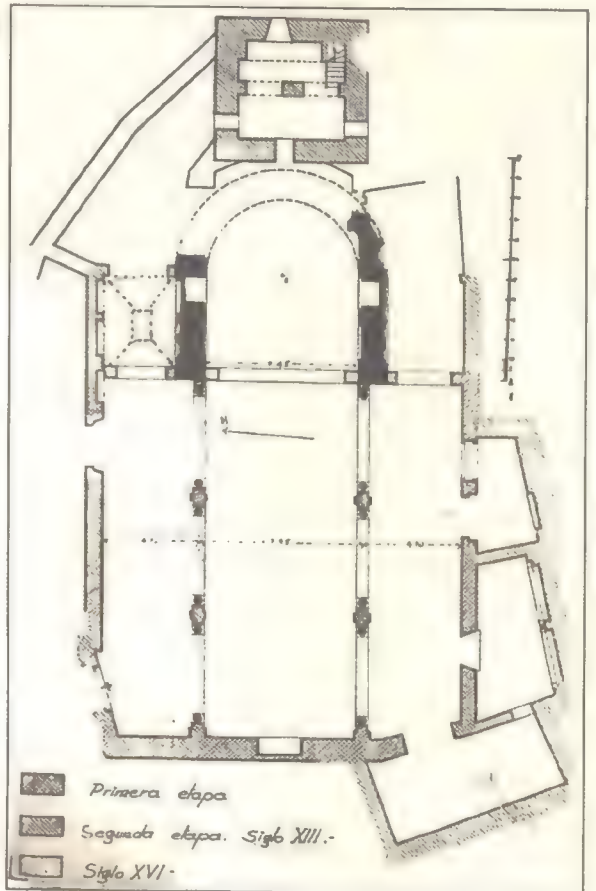


1



3

2



5



4

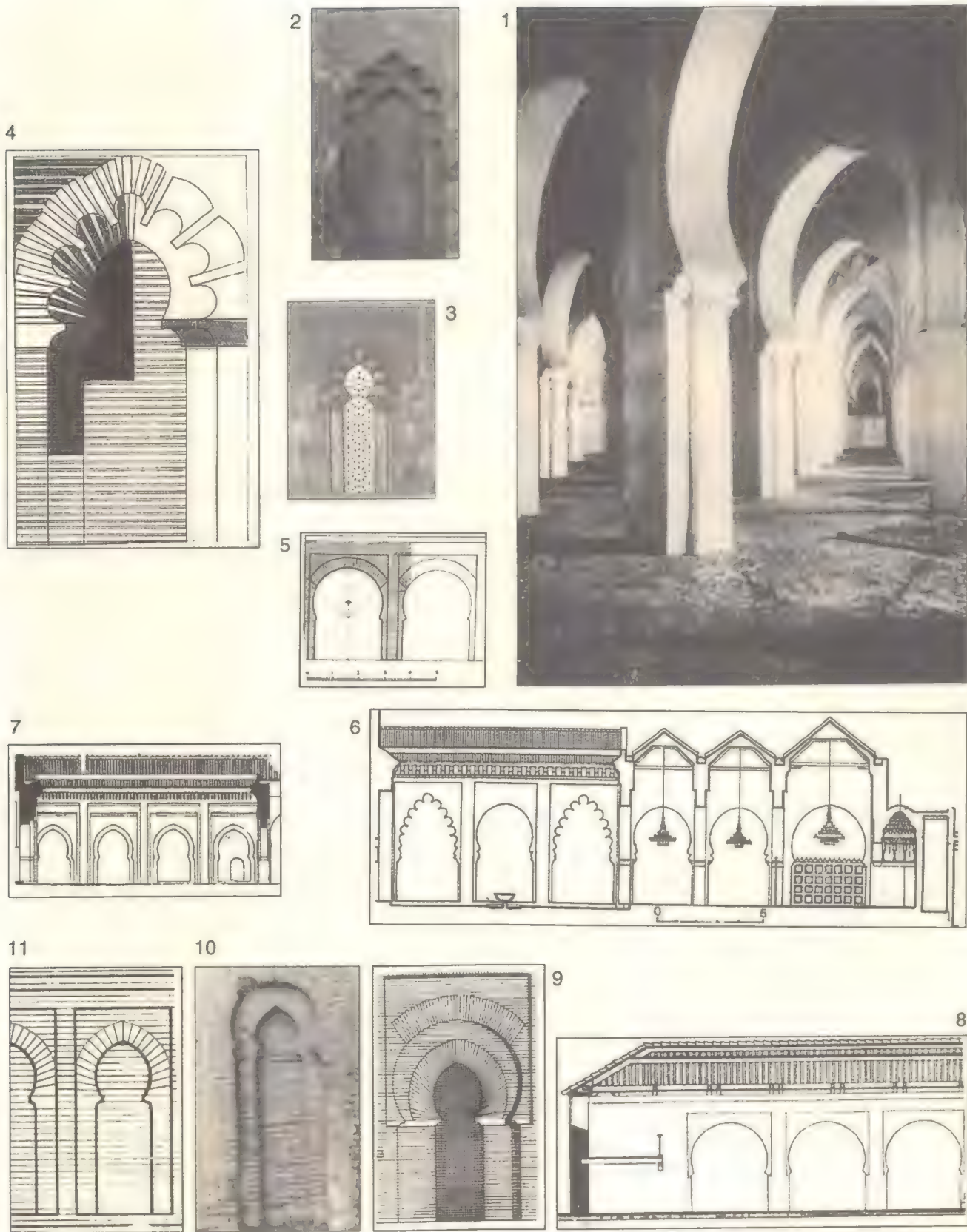


لوحة مجمعة 34:
كنيسة سان رومان.



A

لوحة مجمعة 35:
كنيسة سان رومان.



لوحة مجمعة 36:
كنيسة سان رومان. توازيات.



3



2



1

6



5



4



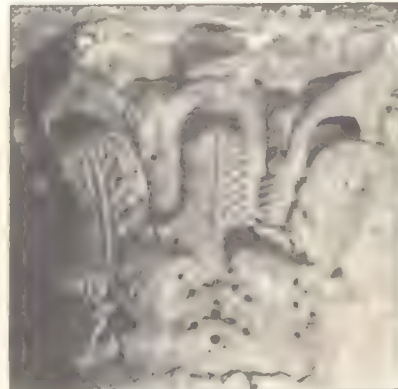
9



8



7



لوحة مجمعة 37:
تيجان أعمدة قوطية هي كنيسة سان رومان.



الإشبيلية، ونسوق مثلاً أيضاً من جهة أخرى مسجد فينيانا (ألمرية) ذلك أن أعمدته المشيدة، مماثلة في المخطط، وفي الانحناء الذي نجده عند أكتاف العقود، لما نجده في دور العبادة الطليطلية، نرى الأعمدة المشيدة نفسها أو ما يشبهها في دهاليز صحن مسجد السلبادور دي غرناطة (ق 13)؛ وللمسجد المذكور، في ألمرية، صلة أخرى بكثيسة سان لوكاس وهي اختفاء الطنف؛ وهنا يمكن القول إن المعبد الطليطلي ربما كان فيه طنف فردي مثل مسجد Cuatrohabitas لكنه زال أثناء عمليات الترميم، ومع هذا لا نعرف شيئاً في هذا المقام على وجه اليقين. ومن جانبي أرى أن كثيسة سان لوكاس شيدت، أو أعيد بناؤها في مرحلة متقدمة جداً من القرن الثالث عشر، وربما في منتصفه، استناداً إلى التأثيرات القوطية للكاتدرائية كما يرى جومث مورينو، مع وجود بصمات أندلسية محتملة مأخوذة من إشبيلية. وربما يضيف العمود المشيد، من ثمانية أضلاع، الذي يربطه تورس بالباس بالعمارة القوطية شيئاً في هذا المقام، غير أن هناك أمراً يبدو مؤكداً وهو أن العمود المشيد، من ثمانية أضلاع متماثلة، في طليطلة قد انتشر في القصور خلال القرن الرابع عشر من جراء تأثيرات إشبيلية.

5 - كنيسة سانتياجو دل أرابال (الربض)،

كانت دار العبادة الكبرى في هذا الربض الضخم (لوحة مجمعة 29: 2 و لوحة مجمعة 38: 4) وقد حلت محل دور عبادة، كنائس، أكثر تواضعاً زالت من الوجود، وهي كنيسة سان إيسيدورو، وسان إيسيدرو. كما أن وجودها بالقرب من باب بيساجرا القديم، العربي، وهي منطقة من الحي، أو الخدمة الإسلامية، التي ورد ذكرها خلال القرن الحادي عشر (ابن بشكوال)، يشير بأنها قد حلت محل دار عبادة أكثر تواضعاً، ربما كانت مسجداً، وهذا ما يمكن التمسك به استناداً إلى أن

الوثائق المستمربة للمدينة، كما رأينا، تشير إلى وجود دار للعبادة هناك تحمل الاسم نفسه، عام 1125م، أي قبل البناء الحالي بحوالي مائة عام، نجد أن اللوحة التأسيسية تشير إلى عام 1265م، وهي لوحة مكثفة في حوائط المبنى. ويصف لنا جومث مورينو المبنى بقوله: «إنها دار العبادة الأهم في مجموعتها رغم أنها ليست الأقدم، تعرضت الزخارف الجصية لمذابحها الثلاثة لوضع طبقة من الجص فوقها، ويلاحظ أن الأبواب الأولية المطموسة يوجد فيها فصوص في شئبراناتها، وفي بعضها نجد عقوداً زخرفية مفصصة أيضاً، ثم إفريز شبكي مستوحى من الواجهة الرئيسية لمسجد الباب المردوم، وعلى الجانبين نجد الأعمدة المشيدة تحمل الكوابيل وربما طنف أيضاً. هناك بوائك أخرى متخيلة ونوافذ مستديرة توجد بالحوائط، وفي الجدران المثثة في منطقة التقاطع والبلاطات نجد واجهات متدرجة، تضيف على المبنى قوة ومتانة، وهذا توافقاً مع قوة اللون والبساطة الزخرفية التي عليها المبنى. أما من الداخل فإن بوائكها ذات العقود المدببة والرشيقة توحى بالتأثيرات التي تلقتها من الفن القوطي الوارد من الكاتدرائية، التي تعتبر نموذجاً للبساطة والرشاقة، ويلاحظ أن الشئبرانات يحيط بها طنف يبدأ عند حداثر الحلية المعمارية المقمرة عند المنبت فقط، أما التقاطع فتوجد فوقه خمسة أقبية بيضاوية شديدة التقوس وفوق عقود نصف أسطوانية، وأمام المذابح نجد أقبية مدببة؛ ويضيف تورس بالباس القليل لما سبق ذكره بقوله «إذا ما قارنا بلاطات سان رومان وسانتياجو دل أرابال وجدنا تحولاً في العمارة الدينية الطليطلية، حيث جرى التخلي عن أنماط تقليدية في المدينة، مثل العقد الحدوي في الإنشاءات الفاصلة بين البلاطات؛ وكذا العمود بالنسبة للعقود الحدوية في العمارة القوطية، والكثف المشيد في الانحناءات. ويلاحظ أن المصليات الجانبية للصدر تكرر الشكل المستدير للمصلى الكبير بدلاً من المخطط المربع أو

المستطيل (سان سباستيان وسان لوكاس وسانتا إيولاليا وسان رومان) وهذا كله ثمرة تأثير العمارة الغريبة.

ما يشدّ في هذه الكنيسة هو برج الأجراس، المنعزل وذو البناء الذي يختلف بوضوح عن باقي المبنى، كما أن نوافذه المزدوجة كما رأينا، يوجد فيها عقد حدوي فوقه طنف، ويلاحظ أنه عربي الطابع، الأمر الذي يدفعنا إلى التفكير بأن البرج ربما كان مثذنة لمسجد مفترض، وليس برجاً لكنيسة، حلت محلها الحالية خلال النصف الثاني من القرن الثالث عشر. وسوف أعود إلى هذا الموضوع لاحقاً. ويكمن الانسجام العام الذي عليه الكنيسة سواء في الجانب البنيوي الذي يتبع بوضوح العمارة الغريبة في الهضبة الشمالية، والمذابح الثلاثة المسيوقة بعدد من القطاعات إضافة إلى الفراغات الخاصة بمنطقة التقاطع ذات القباب الخمس، هي كيفية المواءمة بينها وبين الأبعاد الرشيقة التي عليها الفن القوطي، مع الإضافة المتمثلة في العقود المدببة في البلاطات (لوحة مجمعة 38: 6) والتكسية الخارجية المتمثلة في العقود أو البوائك المربعة المتركة في الواجهات (لوحة مجمعة 4: 1، 2، 3)، وفي الوقت ذاته هناك السقف الخشبي الجمالوني طراز الهراطين والجوائز Par y nudillo في البلاطة المركزية، حيث نقرأ تحته عبارات عربية مكتوبة بالكوفية مثل العبارات التي نجدها في سان رومان (انظر لوحة مجمعة 77: 1، 2، 3 من الفصل الأول). هذا الإلحاح على الانسجام بين الأجزاء المختلفة، وما يرافق ذلك من أشربة الدبش ومداميك الأجر المحلي كقاسم مشترك، إنما يمثل قمة النضج في اكتمال ملامح الفن المدجن كاسلوب في إطار ما هو ديني؛ يتجلى في دار العبادة هذه جوهر الفن المدجن من حيث إنه خلاصة عناصر غربية وأخرى إسبانية إسلامية أخذت تنتشر في دور عبادة أخرى وقصور ومصليات، نجد أن المصلى الملكي بالمسجد الجامع بقرطبة هو خير تعبير عن هذه الأخيرة. لم يحدث قط قبل هذا أن وجدنا كل هذه

المناصر المسيحية والعربية متغاممة تناماً كاملاً. سواء في الفن المدجن الأرغني أو الإشبيلي؛ غير أن ما يشدّ عن هذه القاعدة، هو برج سانتياجو لما سبق أن أشرت، فهو لا يدخل في بنية الكنيسة، بينما كان من الطبيعي أن يكون على شاكلة سان أندرس وسان لوكاس، أي إقامته عند منبت بلاطة جانبية، غير أن ذلك كان من الممكن أن يؤثر على الانسجام الذي تحدثنا عنه وبالتالي نجد أمامنا برجاً قديماً ربما كان لدار عبادة مسيحية قديمة ترجع لعام 125م أو منارة مسجد يرجع للقرن الحادي عشر.

ندلف إلى تفاصيل الكنيسة، فنجد أن العقود الفاصلة بين البلاطات تتسم بأن عقودها مدببة (لوحة مجمعة 38: 6)، الأمر الذي يجعلها تقوم على أعمدة في الحنيات أو على شكل علامة +، تذكرنا جزئياً بالبوائك الرومانية، من الأجر، ومن جهة أخرى تنوء بتضميف dobladura العقد في العمارة الدينية الموحدية في إشبيلية، إذ نجد حدائر مكونة من حلقات معمارية مقعرة بمعدل اثنتين لكل عقد مثلاً هو الحال في سانتياجو دل أرابال. وإضافة إلى ذلك نجد في دار العبادة هذه أن لكل عقد طنفه حيث كل حلية تصعد، ابتداء من الحلية المعمارية المقعرة، حتى تتلاقى مع السقف، وهذا النمط نراه متكرراً في البلاطة الرئيسية بكنيسة سان خوان دي أوكانيا (انظر لوحة مجمعة 46: 7-1 في الفصل الأول)، ويلاحظ أن كلتا الكنيستين لهما نوافذ تحت السقف، ربما ترجع إلى العمارة الموحدية تلك الأعمدة المبنية البارزة وذات الكواويل البارزة التي توجد على جانبي الأبواب ذات العقود العربية في سانتياجو دل أرابال، ويلاحظ أنها رمت خلال السنوات الأخيرة (لوحة مجمعة 4)، وهو نمط أبواب موحدية في كل من الرباط ومراكش وفاس)، ثم شاعت في واجهات القصور المدججة في توردسياس وإشبيلية وطليلة، ولهذا فإن واجهات سانتياجو تضم خلاصة من العمارة العربية المحلية والأندلسية ذات المذاق الموحدية: ففي



المقام الأول هناك عقد المدخل الحدوي الكلاسيكي الذي ينضوي تحت لواء آخر متعدد الفصوص وله أربعة حداث ذات حليات معمارية متموجة ولكل عموده المربع، وهذا النمط إذا ما كان موجوداً في باب قبة بياثيوسا بالمسجد الجامع بقرطبة، فقد كان له صدق كبير في الأبواب الموحّدية التي تعرضنا لها مع الأعمدة المربعة الموجودة في الجوانب. في سانتياجو نجد فوق باب المدخل قطعاً من العقود الحدوية المتقاطعة والمنبثقة عن مسجد الباب المردوم، ويتوج ذلك قطاع آخر من العقود المفصصة المتقاطعة، وهي غير معهودة في قرطبة الأموية رغم أننا نراها في مصلى الجعفرية.

أبرز جومث مورينو الواجهات المتدرجة وكذا أسقف البلاطة المركزية ومنطقة التقاطع، إذ نجدها تضفي على المبنى قوة ومتانة، وربما كانت بناية حجب السقف أو حجب الشكل الجمالوني لأغراض جمالية، وبذلك تحول أيضاً دون الشكل القروي الذي عليه مبان أخرى في المدينة، سواء تعلق الأمر بمساجد أو بدور عبادة مدجّنة، ومن أمثلة ذلك كنيسة سان سباستيان. نجد هذا النموذج الذي يحجب السقف في المسجد الجامع بقرطبة وإشبيلية، حيث نجد عقودها محجوبة بارتفاعات متوجة وبالشُرَافَات؛ وإذا ما نظرنا لحالة سانتياجو دلّ أربابا على وجه التحديد لوجدنا أن الواجهة المدرجة هي نوع يسمى Pistag «بستاج»، أي بنية مستطيلة مرتفعة فوق خط السقف الذي يحدد واجهة أو إيوان في المساجد الشرقية وفي القاهرة، وهذا ما نراه بوضوح في الواجهة الشمالية الكبرى لصحن المسجد الموحّدي في إشبيلية. لا يعتبر هذا الصنف من الواجهات المتدرجة مقتصرًا على سانتياجو، إذ نراه في دور عبادة أخرى بالمدينة مثل سان بيثتي، وكان يوجد في سان إيسيدرو دلّ أربابا، التي زالت من الوجود، وفي كنيسة سانتياجو الجديدة في طلبيرة، ويتبدى في هذا الأخير، من الخارج فتحات، أو نوافذ أسطوانية من الأجر، بدأت في سانتياجو الطليطلية؛

وفي نهاية المطاف نجد في القطاعات الخارجية المستقيمة للمذابح الصغيرة ومنطقة التقاطع عقوداً حدوية حادة تنضوي تحت لواء عقود مفصصة من تسعة فصوص طبقاً لما نراه في مذبح الباب المردوم، وفي قمة المثلث الشمالي لمنطقة التقاطع نجد ما يشبه الكف المفتوح أو رمزاً من رموز المورو (لوحة مجمعة 38: 5)، ويتكرر ذلك بعد مائة عام في الزخارف الجصية في ورشة المورو، ومن الرموز التشخيصية نجد الكائنات الخاصة بحمالات سقف البلاطة الكبرى رؤوس أسود (7) (انظر لوحة مجمعة 77: 2 من الفصل الأول) حيث تحل محل البروفيل التقليدي، الذي هو على شكل مقدمة مركب، نراه لأول مرة في الفن المدجّن في معبد سانتا ماريا لابلانكا.

6 - الأبراج الطليطلية:

تعلو الأبراج سامقة، فوق مستوى دور العبادة المدجّنة الطليطلية، مثل أي مدينة عربية أو مسيحية، ففي طليطلة كان ارتفاع المئذنة أقل بوضوح من الأبراج المدجّنة، وهنا تكفي مقارنة مئذنة السبادور التي تقع في الشارع نفسه الذي يوجد فيه البرج المدجّن سانتو تومي (لوحة مجمعة 39)، ذلك أن المئذنة المذكورة لا يزيد ارتفاعها على خمسة عشر متراً، أما البرج فيصل إلى 28م ولا يتجاوزه في الارتفاع إلا برج سان رومان، 32م، (لوحة مجمعة 40: 2) وهنا علينا أن نتذكر مئذنة المسجد الجامع بقرطبة، عصر عبد الرحمن الثالث، التي تعتبر أعلى مئذنة في المغرب الإسلامي قاطبة إذ كان ارتفاعها يصل إلى 35 - 40م، وفي هذا الإطار نجد أن برج سان رومان كان هو الأعلى في المدينة (مثلما هو الحال في الخيرالدا بإشبيلية التي ربما يزيد إجمالي ارتفاعها على 60م)، وهذه معلومة أخرى نضيفها إلى أهمية دار العبادة الطليطلية المذكورة؛ ومن المعروف أن الأبراج الطليطلية الأقدم والتي وردت مراراً وتكراراً،



سانتياجو وسان أندرس (لوحة مجمعة 39)، وسانتياجو دل أرابال (لوحة مجمعة 43) وسان بارتولوميه (لوحة مجمعة 45) إضافة إلى برج سان أندرس الذي جرت دراسته؛ هذه الأبراج الثلاثة هي الأقدم في طليطلة يليها سان ثيريانو إضافة إلى سان نيكولاس بمدريد.

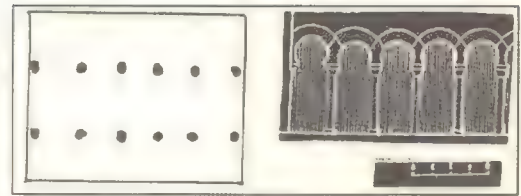
يقع برج سانتو تومي (لوحة مجمعة 39) الذي يؤرخ له عادة بالقرن الرابع عشر، غرب الكنيسة، ويطل على الشارع الذي يحمل الاسم نفسه، وهو البرج الوحيد في المدينة - ماعدا سان بارتولوميه - الذي يضم أطلالا من الكتل الحجرية المزخرفة على الطريقة القوطية؛ فعلى مستوى ارتفاع النافذتين هناك أيقونة أو كوة على شكل محارة إضافة على عمودين يحملان المقعد المخصص للمحارة. وقد شهد أمادور دي لوس ريوس هذه القطعة وعلق عليها تومس بالباس (4)؛ هناك قطعة أخرى عند باب الدخول إلى هذه الكنيسة وهي غير مسبوقة، في العتب، وعندما كنت أقوم بإجراء عملية مسح للبرج شهدتها من رافقتني في هذه المهمة وهي إيلينا جارثيا (9)؛ يتعلق المقياس (2)، (5) بالعمود المربع الذي يوجد وسط البرج وله سقف عبارة عن أقبية غير حقيقية ناجمة عن تقريب مداميك الأجر، سيرا في هذا على النمط الذي تم تنفيذه لأول مرة في كل من برج سانتياجو وبرج سان أندرس؛ يلاحظ أن القطاع الأول للنافذتين التوأمين (3) يضم فراغات أربعة مربعة إضافة إلى عمود مشيد على شكل صليب وسط الأجر، وهذه الفراغات كلها ذات سقف على شكل قباب بيضاوية باستخدام مادة البناء نفسها (8)، وهي نسخة من قباب مسجد تورنرياس، أما بالنسبة للقباب في الفن المدجن الطليطلي فيلاحظ أنها قليلة، إضافة إلى هذه البيضاوية، هناك القبو الذي نجده في سان رومان، وقبة صغيرة في سان خوان دي أوكانيا، ثم نجد القبة المرأة espejo في مقدمة البلاطة اليسرى لكنيسة سان رومان، وهذه من القباب التي نجدها منتشرة في إقليم الأندلس، ابتداء من القرن الثاني

سانتياجو وسان أندرس وسان بارتولوميه، لم يكن يزيد ارتفاع الواحدة منها عن خمسة عشر متراً، رغم أن البرج الأول كان يبلغ طوله 18 - 20م لكن لا ندرى إلام يرجع ذلك؛ هناك برج آخر عليه بصمات التقادم في قضاء طليطلة هو برج سان نيكولاس بمدريد، لا يصل ارتفاعه إلى خمسة عشر متراً، دون أن نأخذ في الحسبان الطابق الحديث المخصص للأجراس (لوحة مجمعة 41). ترتبط هذه الأحجام بمساحات دور المبادء، التي كانت تتجه عموماً إلى الزيادة خلال القرنين الثاني عشر والثالث عشر، وتصل الزيادة إلى مقياس سبق أن أشرنا إليه في الفصل الأول، ومنه أخذت الوحدة X في اللوحة المجمعة 40؛ وإلى يسار البرج الأضخم، برج سان رومان، يليه برج سانتو تومي. هناك خمسة أبراج صغيرة، ينظر إليها على أنها كانت مأذن، وإلى يمين البرج المذكور هناك أبراج مدجئة أخرى في طليطلة. نقدم قراءة للأبراج التي تضمها اللوحة المجمعة رقم 40: 1- سان لوكاس وهو البرج الأكثر بساطة من حيث العناصر الزخرفية؛ 2- سان رومان؛ 3- سانتا لويكاديا؛ 4- سان بدرو مارتير؛ 5- لاما جالينا، 6- سان ميغل الأنثو، 7- دير كونثيثيون فرانثيسكا، 8- سان ثيريانو؛ وتضم الأنماط A, B, C مخطط نوافذ ثلاثة مستويات في كل من برج سان رومان وسانتو تومية (لوحة مجمعة 39) حيث يكادان يكونان توءمين.

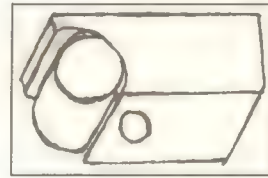
يلي ذلك اللوحة المجمعة 42، حيث الأبراج المدجئة لقضاء طليطلة: 1- برج سانتا ماريا دي إيسكاس ومنظور قطاعي له؛ 2- كنيسة إيروستس، 3- لوس بينس، 4- سان بدرو دي مدريد، 5- أسونثيون دي موستولس (مدريد) (رسم ناباسكويت)، 6- برج سانتا ماريا دي أوكانيا، 7- نابالكارنيروس (مدريد)؛ 8- سانتا ماريا دي لافونتي دي وادي الحجارة؛ يلاحظ أن النمط A هو مخطط لطابق الأبراج في كنيسة إيروستس، وقابل للتطبيق على كل من برج سان بدرو بمدريد وبرج وادي الحجارة. هناك بعض الأبراج التي تستحق دراسة متفردة وهي



3

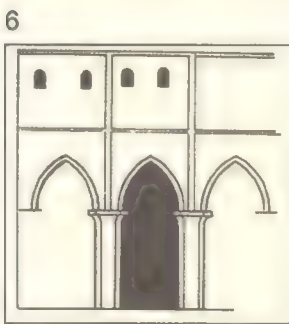


1



2

4



6



5



7

لوحة مجمعة 38:

كنيسة سانتياجو دل أزبال (4، 5، 6، 7) وكنيسة سان
لوكاس (3)؛ 1، 2 من سان رومان.



لبرج سانتو تومي، في الأقل، نلاحظ وجود نوافذ، كل ذات عقد مفصص ينضوي تحته مزغل، يمكن اعتباره جزءاً من تأثيرات الفن الموحدي، استناداً إلى المزغل السفلي في الخيراندا، والمزغل المتكررة في برج سانتا ليوكاديا رغم أنه يتخذ شكل العقد المتعدد الخطوط الموحدي (لوحة مجمعة 40: 3) وهو الذي شهدنا كجزء من مزغل في واجهة برج سان أندرس. يتكرر العقد المزغل، الموجود في سانتو تومي، في الجزء السفلي لبرج سان ميغل الألتو. تعود إلى التقطاع أو الشريط العلوي من العقود المفصصة في الأبراج الطليطلية، فقد أشرت إلى وجود هذا الشريط فيها، وهو يتسم بالبساطة الجريئة في برجي سان رومان وسانتو تومي، حيث توجد خمسة عقود لكل خمسة فصوص، أما عقد آخر تحدده عقود ذات فصوص خمسة ممتدة فوق المفاتيح، أي التقاطع بين العقود المفصصة الذي بدأه الحكم الثاني في توسعته للمسجد الجامع بقرطبة، وهنا نجد أن البرج المدجن في دير لاكونثيون فرانثيسكا دي طليطلة خير تعبير عما نقول (لوحة مجمعة 40: 7)؛ تكمن المشكلة إذن في ما إذا كان هذا النموذج الأخير منبثقاً من منارات طليطلة زالت من الوجود، أو لأنه يرتبط بالتقاطع العلوي في كل من الخيراندا ومنار مسجد الكتبية، ذلك أن كليهما له عقود مفصصة متقاطعة، لكن العقود الخاصة بالمنبت لها الآن سبعة فصوص بدلاً من الخمسة التي نراها في الأشرطة الطليطلية؛ وأياً كان الموقف فالاحتمال كبير في أن يكون النموذج الطليطلي للشريط الثاني نسخة من تلك المنارات التي ترجع إلى القرن الثاني عشر، رغم وجود البصمة العربية المحلية، لوجود الفصوص الخمسة في كل عقد؛ أضف إلى ما سبق أن الفصل الموجود في المفتاح تتوجه عقدة دائرية في أغلب الأبراج على الطريقة الموحدية.

يلاحظ أن برج سانتياجو دل أرأبال (لوحة مجمعة 43) سنيلي بشكل مبالغ فيه من جراء ما نرى في الوجه

عشر. وعودة إلى البرج وتأمل النوافذ، أي التي توجد في الطابقين العلويين، ذلك أنهما تتحلان عقود نوافذ برج سان رومان، إذ يلاحظ أن كليهما تضمان ثلاثة أشرطة بارزة، حيث هناك اثنان في الأعلى تضمان القطاع الأوسط الذي يتكون من خمسة عقود صغيرة متصلة ضمن عدة عقود أخرى مفصصة كانت تتكئ في الأصل على أعمدة من الطين المحروق (7: صورة ل. س. قرطبة نشرها أجواد وبيآلبا) وهذه الأشرطة الثلاثة غائبة عن المآذن المروفة، ومع هذا فإن شريط العقود المفصصة، يرجع في أصوله، كما سبق القول، إلى المآذن الموحدية. وهنا تجدر الإشارة إلى أن الشريط السفلي، المعتاد في معظم الأبراج الطليطلية خلال القرن الرابع عشر وما بعد ذلك، لا يوجد في الأبراج القديمة مثل سانتياجو دل أرأبال وسان بارتولوميه وسان ثيريانو بطليطلة، وربما كان ذلك سبباً على نموذج مثذنة زال من الوجود؛ ومع هذا يمكن أن نراه في بعض المآذن، مثل مثذنة سان خوان دي غرناطة. نجد أيضاً أن كلاً من برج سان رومان وسانتو تومي يتلاقيان في وجود النوافذ السفلى التي توجد على المستوى نفسه في الواجهات الأربع، مثل المآذن، وكذا في العقود الحدودية التي يعلوها عقد مفصص من تسعة، وأن الحدائر لهذا المقد وذاك الآخر مختلفتا المستوى بعض الشيء طبقاً لموروث عربي طليطلي قديم؛ وبالنسبة للعقد الثلاثة لبرج الأجراس - أوسطها ذي فصوص خمسة، أما الجانبين فهما حدوديان حاذان - فكل ملنفة الخاص به، وهذا تجديد يدخل إلى طليطلة عبر المآذن الموحدية، وبشكل خاص عبر مثذنة مسجد الكتبية، ومثذنة مسجد حسان بالرباط، غير أن ذلك يفتب عن برج سان نيكولاس، بمدريد، وعن برج سان ثيريانو، وربما كان ذلك عبر الموروث المحلي القديم، ذلك أن النظام المزدوج لعقد النوافذ السفلى جعل فيلكس إيرناندث يربط هذا البرج بمنارة عبد الرحمن الثالث في المسجد الجامع بقرطبة. وخارج الطابق السفلي



نجد منار مسجد القباب الأربع، وكذلك الحال بالنسبة للمئذنة المفترضة لمسجد المنستير في ويلبه (ألفونسو خيمينث) وربما نماذج أخرى مماثلة. أما بالنسبة للفن المدجّن الطليطلي، في هذا المقام، فتجد أن برج سان رومان هو عبارة عن بناء منعزل، والشئ نفسه نراه في سانتا ماريا دي لافوينتي في وادي الحجارة، والسلبادور في طلبيرة وبرج مستوليس بمدريد (لوحة مجمعة 29).

هذا النمط من وضعية الأبراج بالنسبة لدور العبادة أثار استغراب كل الباحثين الذين درسوا برج سانتياجو، فترى أن كلاً من جومث مورينو وتوؤس بالباس لم يبديا رأياً حاسماً في هذا المقام، بينما رآه جونثاليت سيمانكس على أنه منار لمسجد زال من الوجود، ويقول الباحث الثاني إن برج سانتياجو ربما كان واحداً من أقدم الأبراج في طلبيلة، فقد ورد ذكره في وثيقة مستعربة عام 1256م في معرض الحديث عن الحي، إذ ذكر «البرج الجديد» لكن لم يحدد النص في أي قطاع من الحي، وخاصة في أحياء أو ربض يتّسم بضخامة المساحة. يكمن في سانتياجو دل أزبال ما هو أكبر من افتراض قَدَم برجه، بالمقارنة بالبناء الحالي المكون من البلاطات الثلاث، وهي السمات المعمارية الواضحة الملامح، وهي النمطية الخارجية الشديدة السمات العربية التي تتجلى في النوافذ ذات التصميم القديم والبناء بأكمله، من الدبش في شكل أشرطة ضيقة محاطة بمداميك من الآجر في الأركان، وهذا ما يتكرر في كل من برج سان أندرس وسان بارتولوميه: فهناك شريطان من الدبش في كل قطاع بارز وغائر في الأركان (لوحة مجمعة 43: 4)، وهذا نوع من البناء غير موجود فيما سيأتي من المنشآت الطليطلية باستثناء برجين حربيين في المحافظة هما حصن أوريفا وسور طلبيرة؛ وبالنسبة للنوافذ فهي أربع بمعدل واحدة في كل جانب وهي مستوى الارتفاع نفسه، تعود من جديد لنُحج على مخطط هذه النوافذ، الذي تحدثنا عنه في فقرات سابقة، فنقول إن لكل نافذة عقدين توءمين حديين

الجنوبي له ابتداء من القاعدة وحتى القطاع السفلي الأملس العلوي، بما لا يزيد عن 18.80م. ارتفاعاً. جرت إضافة الطابق الخاص ببرج الأجراس بعد ذلك بزمان غير قصير، لما أضيفت أيضاً النافذة المستديرة السفلية في الواجهة الجنوبية وكذا الفتحات الخاصة بالسقالات mechinales التي نراها في هذه الواجهة والتي جرى إدخالها عندما جرى بناء طابق الأجراس أو أثناء أعمال التقوية للبرج الأصلي. كان من عادة العرب سدّ هذه الفتحات في المآذن كلما أزيلت السقالات لإضفاء الاهتمام بالبناء، ومن أمثلة ذلك الخيراندا، لكن هذه الفتحات لازالت مرئية في المنارة الإشبيلية الصغرى لمسجد Cuatrohabitاس، الأمر الذي يضيف على المبنى نوعاً من البدائية، وليلاحظ القارئ أن كلاً من برج سان بارتولوميه وسان أندرس اللذين صنفناهما، ومعهما برج سانتياجو، على أنهما من أقدم الأبراج في المدينة، لهما هذه الفتحات في طوابق الأبراج الحديثة. مخطط سانتياجو مربع، طول الضلع 4.40م، مع وجود العمود المركزي المربع الذي يدور حوله السلم، وأسفله عبارة عن قباب فالصو جاءت نتيجة تقريب المداميك ويبلغ عددها أربعة في كل ضلع (4) (5) ولا شك أن هذه بنية لمناورات ذات قباب مختلفة سقفها متدرج، مثل التي لاحظناها في المئذنة الكبرى التي شيدها عبد الرحمن الثالث في المسجد الجامع بقرطبة (فيلكس إيرنانديث) وفي أخريات غيرها، ويرتبط ارتفاع المئذنة بمرض القاعدة بنسبة 4/1، وهذه نسبة بدأت في مساجد كل من قرطبة ومدينة الزهراء، وتطبق هذه النسبة أيضاً على كل من برج سان بارتولوميه وسان أندرس، وكذلك على برج سان رومان الكبير، وأبراج طليطلية أخرى. والشئ الخاص في برج سانتياجو هو عزلته عن دار العبادة (لوحة مجمعة 29: 2) وهذه ليست حالة فريدة في العمارة العربية والمدجّنة، ففي شمال أفريقيا نجد منارات في المسجد التونسي في القصبة، ومنار مسجد الهواء، العصر الحفصي (دولتلي)، وفي إشبيلية



المئذنة A، مسجد الزيني Erzini بتولون، التي يرجع تاريخها إلى السنوات الأخيرة من القرن السادس عشر أو القرن التالي له، وقد شيدتها أسرة أندلسية، وهذا ما يدل عليه شبهها بالأبراج الطليطلية سان رومان وسانتو تومية.

ما ينقص برج سانتياجو هو قطاع العقود الزخرفية التي تتوج الطابق الأول والذي شاع وانتشر، كما شهدنا، في الأبراج المدجّنة اللاحقة في المدينة، متخذاً نموذجاً من منارة سان خوان بقرطبة ومئذنة عبد الرحمن الثالث بالمسجد الجامع بقرطبة، وربما كان لهما صورة طبق الأصل في طليطلة أثناء الحكم الإسلامي في المسجد الجامع، لكنها زالت من الوجود. وعند النظر إلى طليطلة واختفاء المآذن منها، عدا مئذنة السلبادور، يجلوني هذا ألح على القطاع الذي يضم مجموعة من العقود الرشيقة، التي تتوج الطابق الأول للأبراج المدجّنة الأولية. وعلى شاكلة ما نرى في كل من الخيرالدا ومنار مسجد الكتبية، نجد قطاع كل من برج سانتا ليوكاديا وإيروسنس (طليطلة) يضم عقدة أو دائرة في مفتاح العقود المفصصة البسيطة. ومثلما يحدث في المذابح فإن البنائين الذين نفذوا الأبراج الطليطلية لم يكن مطلوباً منهم أن يكونوا على ولاء كامل لنموذج واحد ومحدد من المنارات، ومن هنا نجد أن من المغامرة أن نضيف الأبراج التالية لذلك في مجموعات أسلوية والقول إنها قرطبية، وفي هذا السياق يجب أن تتوفر لدينا عينة هي برج سان ثيريانو (لوحة مجمعة 40: 8) الذي وصفه جومث مورينو على أنه أحد أقدم الأبراج في المدينة، وهو يرجع في نظري إلى بداية القرن الثالث عشر، استناداً إلى أن العقود تضم بصمة موحّدية تتمثل في العقد الحدودي الحاد ذي الطنف الشديد الرشاقة، ومع هذا فإن المجموعة المكونة من عقدين أو ثلاثة في القطاعات العلوية، تستغني عن الطنف الفردي، وبالتالي ترتبط بنوافذ أموية في قرطبة. وعموماً فإن برج سانتياجو دلّ آراً بال

كلاسيكيين ولكل واحدة عمود صغير في الوسط جرت إعادة استخدامه، وهناك طنف مشترك ومنكب عبارة عن أشرطة ضيقة من الآجر، ويرتبط الطنف والمنكب في القاعدة بشريط أفقي تحت مستوى خط الحدائر. شهدنا مثل هذا الصنف من النوافذ (6) في الكنائس المستعربة في الشمال، في كنيسة سان ميغل دي أسكالادا وكنيسة ماثوتي وفي منارة مسجد ابن طولون بالقاهرة، غير أن النافذة هنا جاءت من لدن الأيدي العاملة الأموية في قرطبة (فيلكس إيرنانديث)؛ هذا النمط من النوافذ (6) كان موجوداً في واجهة المسجد الجامع بقرطبة، في توسعة المنصور (A)، لكنه، كما سبق أن قلت، بدون تلك الرابطة الأفقية السفلى، لكل من الطنف والمنكب. في طليطلة، نجد أن هذا الصنف من الطنف والمنكب والشريط الأفقي الذي يربط بينهما، موجود في عقد خارجي قديم في كنيسة سان ميغل الأنثو (8) وهذا نقيض لما عليه عقود أبراجها التي تبدو أنها متأخرة عنها زمنياً بوضوح؛ ولمزيد من المقارنات بما هو أموي قرطبي نقول إن النوافذ الأربع لبرج سانتياجو كلها متوازية من حيث الارتفاع وكلها مطمورة ماعدا تلك التي تطل على الواجهة الجنوبية، وهي نماذج قائمة في منارات ترجع لعصر الإمارة القرطبية، ومن أمثلة ذلك سان خوان (فيلكس إيرنانديث)؛ وربما استناداً إلى منارات في مدن أخرى (لوحة مجمعة 44) يمكن تصنيف البرج الطليطلي المذكور على أنه أقرب إلى النمط العربي منه إلى ما هو مسيحي أو مدجّن: 1: مئذنة، يرجع تاريخها إلى القرن العاشر، وهي مئذنة مسجد القرويين بفاس، 2: منار مسجد ابن طولون بالقاهرة، طبقاً لكرزويل، (ق10)؛ 3: منار سان خوان دي قرطبة، (ق9)؛ 3-1: منار سان خوسيه بفرنامله، (ق11)؛ 4: منار مسجد رباط تيط (المغرب) خلال العصر الموحّدي؛ ويلاحظ أن نوافذ العقود التوائم فيها جميعها تقع في منتصف ارتفاع المبنى، على المستوى نفسه في الواجهات الأربع. هناك



يُسم بأنه على شكل مئذنة مبنورة، وإذا لم تكن موجودة قبل ذلك كمئذنة فإنها يمكن أن تكون برجاً لدار عبادة قديمة لسانتياجو (1125م) حيث يبدو برجها كأنه على شاكلة المنارات خلال القرن الحادي عشر أو قبل ذلك، وفي هذا المقام نجد أمثلة تدبر عن نفسها بوضوح وهي برج سان أندرس وبرج سان بارتولوميه، وتتوافق وجهة النظر هذه بشكل أفضل في حالة برج سان أندرس مقارنة بأبراج الكيستين المذكورتين، وفي نهاية المطاف تجدر الإشارة إلى عناصر متقدمة وهي أن العدائر الخاصة بالتوافذ من الحجارة، على الطريقة الغريية (مسجد الباب المردوم ومسجد تورنرياس ومصلى سان لورنثو)، وهي حدائر أصبحت بعد ذلك من الأجر ابتداء من برج سان بارتولوميه، وهذا ما نراه في المقود الصغيرة القائمة في صدر البلاطة الرئيسية لدار العبادة الثانية، إذ نجد إحدى العدائر، من الطين المحروق، موضوعة على وجهها، وهذا نمط شديد الشيوع في دور العبادة اللاحقة بالمدينة وخاصة في المذابح، ابتداء من مسجد الباب المردوم.

ورد ذكر برج سان بارتولوميه (لوحة مجمعة 45) عام 1185م، تحت اسم سان زويل Zoel، في الوثائق المستعربة، طبقاً لراميرث أريانو، والذي أعيد بناؤه بناء على تكليف من سيد أورجات، خلال القرن الرابع عشر (وطبقاً لـ أ. أريانو قرطبة، نجد شاهد قبر في هذه الكنيسة يخص رجلاً اسمه بדרو جونثالث يرجع لعام 1301م) ويعتبر هذا البرج، ومع برج سانتياجو وسان أندرس - الثلاثة سابقة على برج سان ثيريانو - نموذجاً لمبنى يكاد يكون مئذنة؛ نجد فيه السمات الإنشائية نفسها التي نراها في برج سانتياجو، مع اختلاف وضعية التوافذ، إذ نجد نافذة ذات عقود حدوية توائم، نجد نموذجاً لها في سانتياجو دل أزابال في الجهتين الجنوبية والشرقية (1) (5) (6)، إضافة إلى نافذة ذات عقد حدوي واحد من الصنف نفسه مع عقد آخر مكون من ثلاثة فصوص، مطموس (4)، (5)،

أما العدائر فهي في مستويات مختلفة مثل الذي نجده في الواجهة الشمالية لمسجد الباب المردوم، وهناك نافذة أخرى لها عقد حدوي وحيد وآخر على الشاكلة نفسها في العمق (2)، (3)، وهذه التوافذ مطموسة، ماعدا النافذة الجنوبية، مثلما نجد في برج سانتياجو. وما يزيد من أهمية برج سان بارتولوميه هو أن بعض أشرطة الدبش تضم الكثير من القطع الحجرية ذات الأصول القوطية، إضافة إلى أسطوانة ذات ثمانية أضلاع من الأسلوب نفسه (8)، (7). إذا ما نظرنا إلى البنية الداخلية لوجدناها مماثلة لما في برج سانتياجو (10) ولا شك أن برج سان بارتولوميه، المتصق اليوم بواحد من المذابح المدجّنة في مقدمة مخطط دار العبادة (بناء يرجع إلى القرن الرابع عشر، طبقاً لتورس بالباس، إلى بناء جديد جرى تنفيذه تحت إشراف سيد أورجات (Orgaz) كان قد شيد لدار عبادة قديمة جداً زالت من الوجود، ومن الصعب القول إن ذلك البناء كان مسيحياً، والشيء نفسه بالنسبة للمبنى الذي زال من الوجود، سانتياجو دل أزابال، وبالتالي نعود إلى نظرية مسجد الحي، والتي لم تتج منه إلا المنارة.

تعود هذه النمطية من الأبراج التي يُقصد منها أن تكون مأذن للظهور من جديد في برج سان نيكولاس بمدير (لوحة مجمعة 41)، وقد درس جومث مورينو ذلك البرج، وقيمت أنا كذلك بعده بسنوات، هو برج مخططة مربع، طول الضلع 3.70م وعمود مربع في الوسط، وقاعدته مدعمة بوزرة من الكتل الحجرية كامتداد للأساسات؛ وابتداء من هذه الوزرة وحتى الشريط البارز الذي يقوم عليه طابق الأجراس الحديث نجد أن الارتفاع يصل إلى 15.26م، ومن الداخل نجد أن الجزء السفلي للعمود فيه ما يشبه أشرطة من الدبش بين أشرطة مكونة من مدامكين أو أربعة أو خمسة من الأجر؛ كما أن استخدام الأجر بشكل حصري، وهو الأمر غير المعتاد كثيراً في طليطلة، الذي ربما يرجع إلى عدوى جاءت من المنارات الأندلسية (الخيراندا



مناسبة، وأويده في هذا، وبذلك نبتعد عن النظرية التي يقول بها بعض الباحثين المحدثين والقائلة إن البرج كان مثذنة ترجع إلى ما قبل عام 1085م.

عندما نتأمل البوائك الزخرفية من الخارج نجد أنها متماثلة تماماً في الواجهات الأربع وعلى المستوى نفسه، وهي عبارة عن قطاعات ثلاثة متراكبة ابتداء من ارتفاع ثمانية أمتار عن الأرض؛ هناك ثلاثة عقود مفصصة، كل ذي ثلاثة فصوص، زخرفية، وهذه بصمة عربية قديمة يدهية، من سمات العمارة في طليطلة، وفوق ذلك هناك ثلاثة عقود، كل ذي فصوص خمسة، بصمة أخرى قديمة في طليطلة؛ وفي القمة، فوق شريط أفقي بارز، هناك عقود حدوية أربعة كلاسيكية مساوية لتلك القطاعات الزخرفية التي يتوج بها الطابق الأول للأبراج المدجّنة الطليطلية، وهذا تأثير لما هو في المآذن سواء عليها أو على برج سان نيكوس. أما أعمدة هذه العقود المطموسة كافة فما هي إلى ابتكار حديث، ويمكن أن تكون موجودة في النماذج القديمة استناداً إلى الأعمدة التي تم إدخالها في الأبراج الطليطلية في كل من سان رومان وسانتو تومي، حيث يلاحظ وجود حامل من الخزف المزجج في كلا المثالين؛ من المناسب أيضاً الإشارة إلى أن العقود التوائمة لتوافذ المثذنة الإشبيلية في مسجد القباب الأربع تقتصر على أعمدة منذ بنائها، وبالتالي فإن الحليات المعمارية المتموجة بارزة مثلما هو الحال في البرج المديدي. نستغرب وجود قطاعاته الثلاثة من العقود المطموسة بدون الطنف، وهذه مخالفة لكل ما هو إسلامي ومدجّن في العمارة التي درسناها حتى الآن اللهم إلا بعض الاستثناءات؛ نجد في مسجد الباب المردوم البوائك الزخرفية العليا في الواجهة الشمالية، ونوافذ الطابق الأول لبرج سان رومان وسانتو تومي. نجد كنيسة سان نيكولاس ذات البرج الذي قمنا بوصفه للتو، صغيرة، وربما كانت من بلاطة واحدة ولها مذبح متعدد الأضلاع مزخرف بعقود من الداخل، ولم تكن مسجداً بأي حال من الأحوال وما

ومسجد القباب الأربع ومنارة سان سباستيان دي رنده ومنارة سان خوان دي غرناطة)، إضافة إلى أن القطاع الخارجي، في الجزء السفلي به رصّة زائفة من الأجر ذي الفواصل - بين المداميك - الفائرة من الجص، وهذا استخدام شائع في الأبراج في مدريد والأبراج الأولى لبني نصر، إنما يساعد على تحديد تاريخ بناء البرج المذكور إلى القرن الثاني عشر؛ هناك إسهام أندلسي آخر يرتبط بمنارات سابقة على العصر الموحد، وهذا ما يتضح جلياً في شكل العتب والتدرج الذي عليه الأسقف الخاصة بالقطاعات الصاعدة للسلم الخشبي الذي هو ترجمة أمينة للسلم الحجري مثلما نجد في منارة سانتا كلارا دي قرطبة وسان خوسيه دي غرناطة؛ وهذا الصنف من الأسقف، الذي يتكرر جزئياً في برج سان بدرو بمدريد، هو أمر لم نشهده في محافظة طليطلة، إذ جرى اللجوء في الأبراج إلى القباب الفالاصو الناجمة عن مداميك متدرجة.

هناك أمر آخر، لا يقل أهمية، في برج سان نيكوس، هو إضاءة السلم من خلال نوافذ منعزلة تقع في الجزء السفلي للمبنى، وقد شهد منها جومث مورينو ما لا يقل عن ثلاث، وكانت هذه النوافذ عبارة عن مزازل ولها عتب من الخشب، وقائمة بشكل تدريجي في كل واحدة من الواجهات نحو الخارج، ويطوّفها عقد حدوي ضيق بشكل ملحوظ، ذو سنجات ومشرشر وهو مشيد من الأجر. يبدو أن هذا النمط من المزازل ابتكار موحد، وله أصوله في الخيرالدا ومنار مسجد حسان بالرباط ومنار مسجد Cuatrohabitats، وقد انتقلت هذه المزازل أو هذا الابتكار الموحد إلى عقود مدجّنة في الأبراج المدجّنة في إشبيلية، كما نراه أيضاً، كما سبق القول، في أبراج مدجّنة طليطلية متأخرة (سانتو تومي وسانتا ليوكاديا وسان ميجل الأثني)، وقبل ذلك بكثير نراه في واجهة سان أندرس؛ ومعنى هذا أن ما وصفناه حتى الآن في البرج المديدي إنما يعكس تأثيرات أندلسية خلال القرن الثاني عشر، وهو تاريخ يراه جومث مورينو



يؤيد ذلك توجهها من المشرق إلى الغرب؛ وحول ما إذا كان سان نيكولاس يُرجع له سابقة تتمثل في أحد أبراج مدريد - ربما تلك الأبراج الخاصة بالمساجد التي زالت من الوجود والتي كانت في كل من كنيسة سانتا ماريا وكنيسة السلبادور - يلاحظ أن علم الآثار لم يفصح عن شيء في هذا المقام؛ وأياً كان الموقف، فإن الشكل القديم المتمثل في البوائك من الخارج مع الأنماط الثلاثة من العقود المختلفة إنما تشير إلى نموذج قديم سابق يمكن أن يتفق تاريخياً مع مبان عربية طليطلية مثل مسجد الباب المردوم (أي العقود المفصصة ذات الثلاثة والخمسة فصوص)، أما بالنسبة للبناء الكامل للبرج فنلاحظ وجود شريطين بارزين في القطاع العلوي للعقود الحدودية الأمر الذي يشير إلى ما ذن ترجع إلى القرن الثاني عشر.

7 - المعبد اليهودي سانتا ماريا لابلاتكا،

يعتبر هذا المعبد تنويجاً للتيار «الموحد» الذي نفذ إلى طليطلة خلال السنوات الأخيرة من القرن الثاني عشر ومنصف الثالث عشر، على المستوى الزخرفي، وخاصة الزخارف الجصية (الزخارف الجصية الأولى في القصر الأسقي ومنازل دير سانتا كلارا لاريال وكذا الزخارف الجصية في دير لاس أوليجاس في برغش) والعقود (العقد المتعدد الخطوط والعقد المفصص الذي يضمه عقد حدوي حاد)، طوال مدة رئاسة الأسقف رودريجو خيمينث دي رادا (1209 - 1247م)؛ جاء بناء هذا المعبد وزخارفه على يد المدجنين، وهو يزخر بالجماليات الموحدة والتباشير الأولى للفن النصري في غرناطة، وإذا ما كان ذلك المعبد عبرياً فربما يكون ذلك تعبيراً عن قطيعة مع العمارة الدينية المسيحية في المدينة، حيث نجد، في المقام الأول، البلاطات الخمس وصدرها ذا الخط المستقيم، وهذا يميل إلى عمارة المساجد. وبالنسبة لهذه البلاطات

كان من المستحيل أن نعثر، بشكل واضح، على مصلى طليطلي فيه هذا العدد من البلاطات، ومعنى هذا أنه لم يصلنا في هذه الأيام من هذا الصنف من المخططات إلا المساجد الأموية الجامعة في كل من مدينة الزهراء وتطيلة والمنستير في وبلبة ومسجد سانتا ماريا دي غرناطة في رندة. المعبد اليهودي، من حيث المساحة، لا تتجاوزه إلا كنيسة سان رومان وكنيسة سانتياجو دل أرابال، الأمر الذي يحدو بنا إلى التفكير في أن معبد سانتا ماريا لابلاتكا هو المعبد الرئيسي بين المعابد اليهودية التسعة التي كانت في المدينة. كما أن الجوانب الفنية الرفيعة تؤيد هذه المقولة؛ كانت حارة اليهود ضخمة، ربما مماثلة، أو أكبر، من ربض سانتياجو، وبها تضاف منطقة Antequeruela، أي تتجاوز مساحة عشرة هكتارات، ولها أسوارها وأبوابها الخاصة، وهي اليوم المسماة كامبرون Cambron، التي يطلق عليها باب اليهود (ابتداء من القرن التاسع، في عصر إمارة الحكم الأول)، لكن يكاد يكون من المستحيل أن نقدم تقريراً لتعداد اليهود الذين كانوا يقيمون على هذه المساحة، ويشير خوليو بوزس مارتين كليتو إلى أن عددهم بلغ 2000 أسرة.

وخلاصة القول، نجد أن تورس بالباس، بعد أن تعرف على أصالة المخطط المكون من البلاطات الخمس لمعبد سانتا ماريا لابلاتكا، أشار إلى أن عقودها هي من الموروث المحلي، والعقود الحدودية الكلاسيكية، وكذا البوائك المطموسة التي نراها في الجزء العلوي للبلاطة الرئيسية؛ ويقول إن «بساطة ورشاقة الزخرفة الجصية هي استلزام موحد يربط إلى الربيع الثالث من القرن الثالث عشر». تولى جومث مورينو دراسة هذا المعبد في أكثر من بحث له، وقد أشار في أول أبحاثه عن المعبد إلى أن التراث اليهودي يشير إلى أن المعبد بُني على يد وزير ألفونسو الثامن، إبراهيم بن الجافر، في نهاية القرن الثاني عشر؛ لكن الأشكال المعمارية التي عليها المعبد ترتبط أكثر بالقرن التالي،



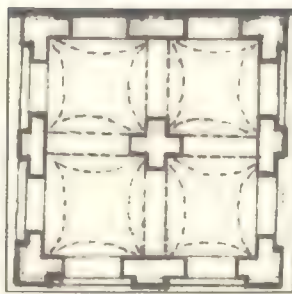
وإن هذه الزخارف تحمل «بصمة موحّدية لا تخطئها العين». ويعتبر جومث مورينو أول باحث يقدم لنا رسومات رائعة، قام بإعدادها كاميس كاثورلا، للأشكال الأسطوانية ذات الزخارف الهندسية ضمن الزخارف الجصّية التي تضيئ نبالاً على البلاطات المختلفة للمعبد اليهودي (الزخارف الطليطلية المدجّنة). ومن الأبحاث المهمة بحث بعنوان «المعابد اليهودية في طليطلة وحمام الطقوس الدينية اليهودية»، 1929م لـم. جونثال سيمانكاس.

مخطط المعبد اليهودي (لوحة مجمعة 46: 1، 2) هو مخطط غير منتظم، وبلاطته المركزية أوسع من الأخرى، مثلما هو الحال في الكنائس والمساجد، وجسمها ذات سقف خشبي، وبذلك لا نجد فيها إمكانية نفاذ الضوء الطبيعي بما في ذلك البلاطة المركزية (A-1) فالبوائك العليا، في الداخل، لهذه البلاطة، والتي تعتبر كأنها منصات، رأينا مثلها في كنيسة سان رومان وسانتا إيولاليا، نجدها مطموسة من الأصل (3). ومثل هذا الصنف من دور العبادة التي يغيب عنها مصدر الضوء المباشر تحت الأسقف، كان من الأمور المعتادة في عمارة العصور الوسطى الطليطلية بدءاً بكنيسة سان رومان، إذ يلاحظ أن بلاطاتها الثلاث ترتبط في الجزء العلوي بسقف مشترك، جمالوني، ويستثنى من هذا كنيسة سان لوكاس، فلها نوافذ مفتوحة تقع فوق عقود البلاطة الرئيسية، تليها كنيسة سان خوان دي أوكانيا وكنيسة سانتياجو في طليطلة. وبالنسبة للمساجد الطليطلية التي لا نعرف شيئاً عن كيفية دخول الضوء الطبيعي إليها بشكل مؤكد، نقول إنها عادة ما تكون مباني مظلمة، اللهم إلا الذي ينفذ من خلال الباب الذي يوجد في مقدمة المسجد، كما أن النوافذ هي على أي حال في مكان مرتفع مثلما هو الحال في البلاطة المركزية للمعبد اليهودي سانتا ماريلا لابلانكا. جرى تقليد الفن الذي عليه هذا المعبد في معبد حارة اليهود في شيقوية (A) لكن لم يكن على المستوى الفني

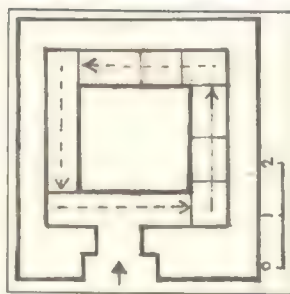
أما بالنسبة للمزخرفة فيمكن التأكيد على أنها سابقة على أعمال قديمة ذات أسلوب غرناطي، ومن ذلك عدة زخارف جصّية في لاس أوليجاس دي برغش، 1275م، والمصلّى الملكي بقرطبة، الذي ربما انتهى العمل فيه عام 1260م. أما فيما يتعلق بالأسبقية فهذا ليس من الممكن معرفته نظراً لغيبه أمثلة موازية، فالمصلّى الأقدم في لاس أوليجاس (مصلّى أسونثيون) الذي يرجع إلى عصر ألفونسو الثامن، هو من الفن ذي البصمات القديمة، مثل الفن الموحّدي وليس له شبه بهذه الأعمال، وهنا يمكن الاستنتاج أن المعبد شيد وزُخرف خلال النصف الأول من القرن الثالث عشر. ويمثل هذا المبنى، ومعه المدفن الذي يوجد في مصلّى بلين، ذي الشاهد الذي يرجع إلى عام 1242م، التوسع الذي بلغه الفن الغرناطي في مرحلة أولية لا نكاد نعرف له عينات أخرى (الفن المدجّن الطليطلي). كما نقرأ في بحث آخر للمؤلف المذكور «إن هذا المبنى ربما كان ذلك الذي شيد في نهاية القرن الثاني عشر على يد جوزيف بن شوشان Xoxan المقرب من الملك ألفونسو الثامن... وبعد البناء بقليل جرت زخرفته بالجصّ الذي جملة ذا طابع جميل... سيراً على الأسلوب الغرناطي السائد خلال القرن الثالث عشر إذ نجد هنا أوليات ظواهره» (فن الإسلام) ولم يتعرف جومث مورينو على الزخارف الجصّية الطليطلية في سانتا كلارا لاريا، وبالنسبة لمصطلح «غرناطي» الذي أورده الباحث في النصين المشار إليهما فإن ذلك يجب أن يُنظر إليه من الناحية التاريخية أكثر منه الأبعاد الجمالية أو الأسلوبية، فرغم أن المعبد الذي نحن بصدد دراسته يقع في الحدود الفاصلة بين الفن الموحّدي والفن النصري، فإن الفن الأول هو صاحب الثقل في هذا المقام. ويقول تورس بالباس أيضاً، في بعض أبحاثه، أن «الزخارف الجصّية للمعبد اليهودي تدخل في الإطار الغرناطي»، ويقول في بحث آخر أشرنا إليه إن هذه الزخارف هي استلهاً من الفن الموحّدي ولو من بعيد،



3



2



1



6



5



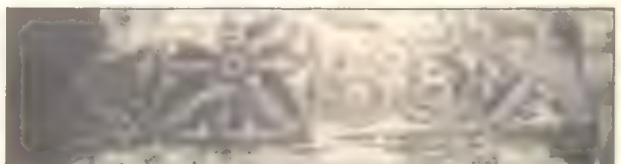
8



7



9



لوحة مجمعة 39:
البرج المدجن، كنيسة القديس تومي.



4



3



2



1



8



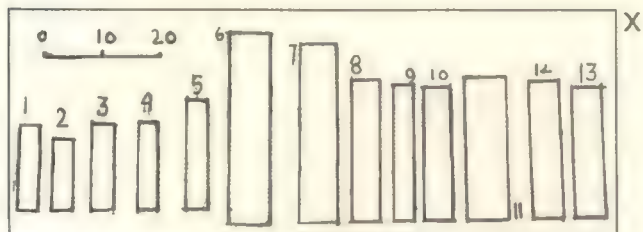
7



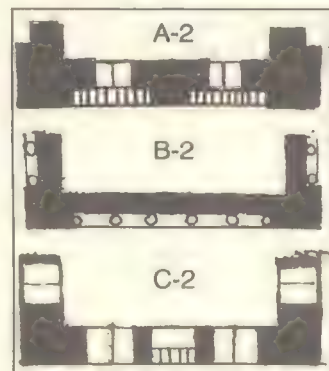
6



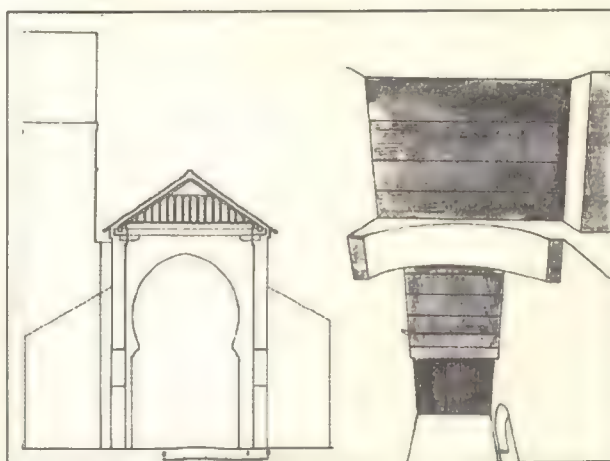
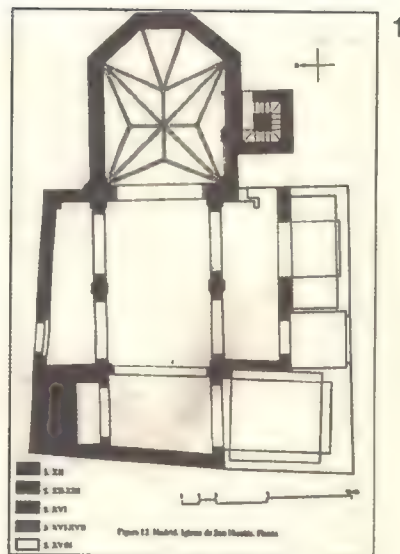
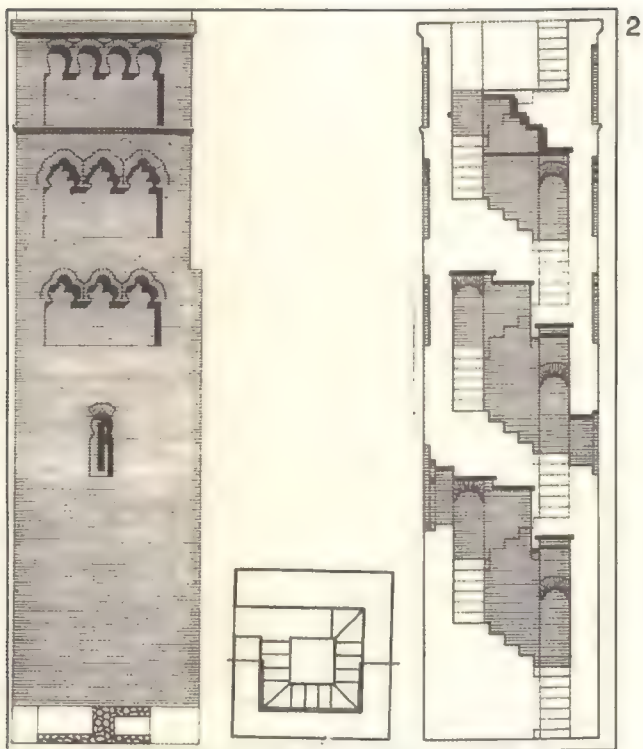
5



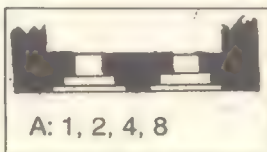
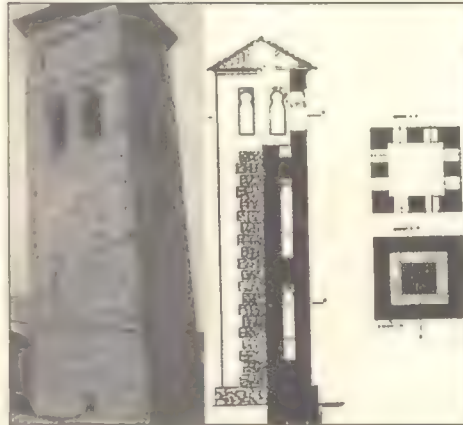
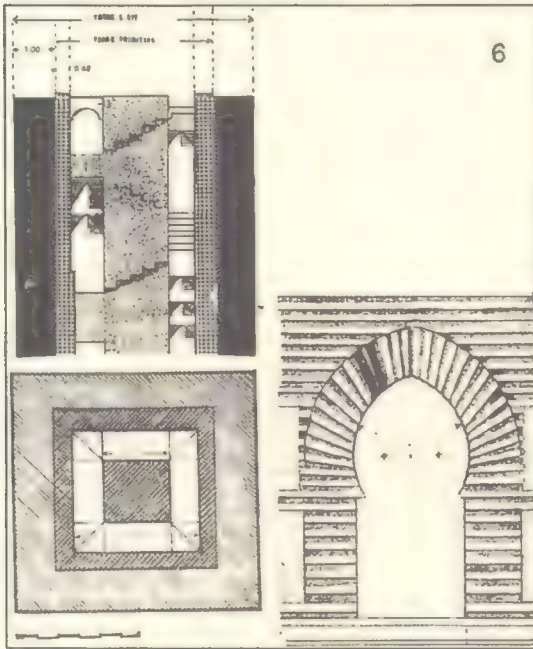
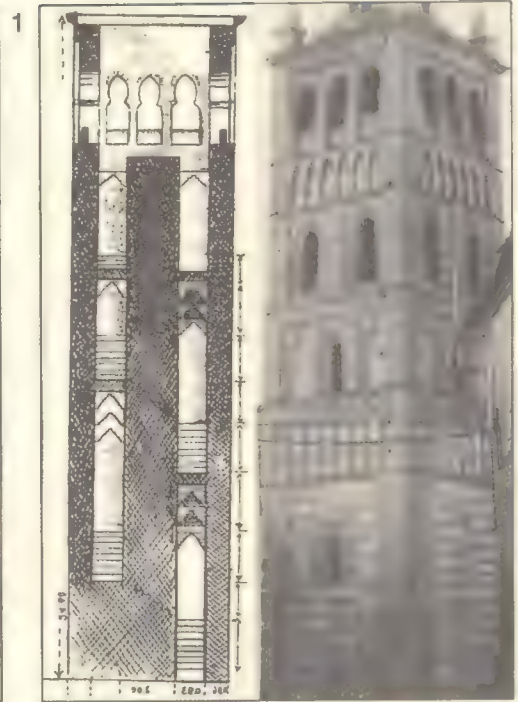
X



لوحة مجمعة 40:
أبراج مدجنة طليطلية.



لوحة مجمعة 41:
البرج المدجن سان نيكولاس بمدريد.



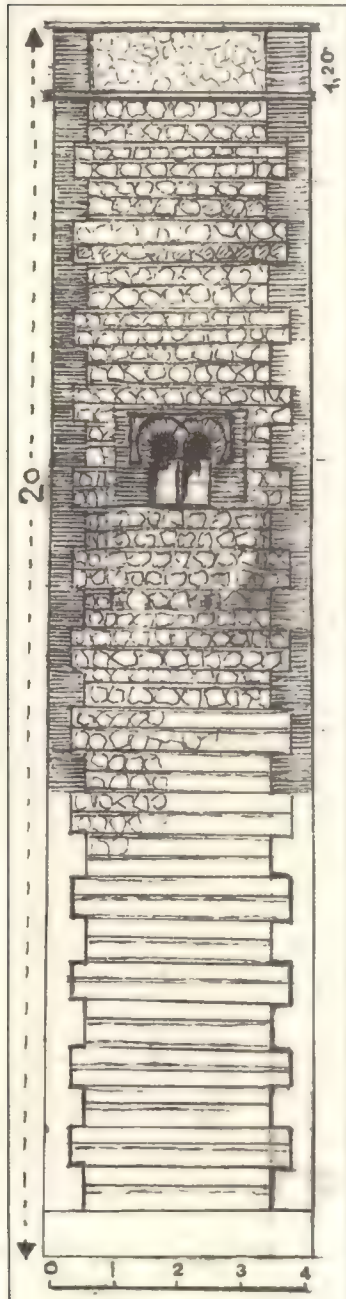
لوحة مجمعة 42:
البرج المدجن في محافظة طليطلة.



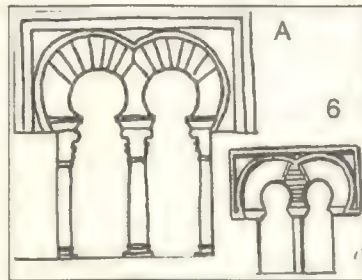
2



1

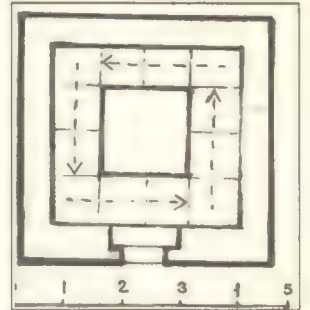


3

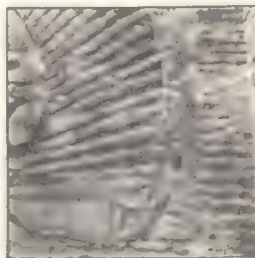


6

4



8



7



5



لوحة مجمعة 43:
برج سانتياجو دل آزابال.



A

لوحة مجمعة 44:

منارات ذات أنماط تشبه برج سانتياجو دل آرابال؛ A:
مئذنة ترجع إلى عصر متأخر في تطوان.



3



2



1



5



4



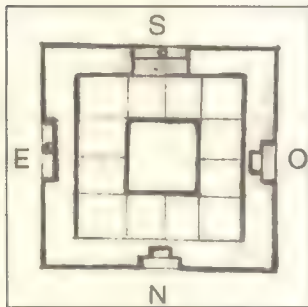
6



7



8



10



9

لوحة مجمعة 45:
برج كنيسة سان بارتولوميه. مليلطة.



نفسه، وهذا المعبد الأخير يرجع إلى عام 1389م وقد هدم خلال الحرب الأهلية الإسبانية ثم أعيد بناؤه.

تعتبر البلاطة المركزية نموذجاً للعمارة الرائعة التي يرفع من قدرها وجود العقود الحدودية الكلاسيكية ذات البروز في بطنها، ويتكرر ذلك في سان خوان دي أوكانيا، وربما كان ذلك عدوى موحّدية، تؤكد على عقود المحراب، في مسجد تمال. أما بالنسبة لانحناء منكب العقد، فإنه غير مركزي بالنسبة لبطن العقد، وهذا يسير على النمط الخلافي وعصر ملوك الطوائف، وقد سبق وأشارت إلى الموضوع في العقود الموجودة في البلاطة الرئيسية في سان رومان، وكذا في عقود نوافذ أبراج كنيسة سانتياجو وسان بارتولوميه وسان أندرس، ويلاحظ أن هذه كلها منبثقة من أحد أبواب مسجد الباب المردوم. أما بالنسبة لما هو موحّدي فإن هذا النمط كان من الأمور المعتادة، عندما يتدخل الجص في العناصر الزخرفية وخاصة في عقد المحراب استناداً في هذا إلى ما نراه في محراب مسجد تمال ومسجد الكتبية حيث يتم الاستغناء عن السنجات مثلما هو الحال في المعبد اليهودي الطليطلي. في قرطبة هناك عقود حدوية بدون سنجات نراها في البائكة العليا للحائط المدمج في القبة الكائنة أمام المحراب في توسعة الحكم الثاني لمسجد قرطبة؛ وهناك مؤشرات ذات طابع زخرفي تدفع إلى التفكير بأن البلاطة الرئيسية للمسجد الجامع بمدينة الزهراء كانت لها عقود دون سنجات (انظر لوحة مجمعة 27، الفصل الثاني)؛ ولما كانت العقود جزءاً من مبنى مهم فقد كانت تتكىء على أعمدة ذات ثمانية وجوه، ربط تورس بالنحاس بينها وبين العمارة القوطية، غير أن هذه الأعمدة من الآجر (وهي تحمل محل الأعمدة الحجرية التي جرت الإفادة منها في المساجد والكنائس السابقة في المدينة) يجب النظر إليها على أنها نموذج موحّدي، في المعبد اليهودي، استناداً إلى أن العمود المشيد من الآجر وليس الأعمدة الحجرية، هو الذي كانت له الأولوية في العمارة

الأندلسية وفي شمال أفريقيا خلال القرن الثاني عشر، وفي الجزء العلوي نجد عقوداً زخرفية متصلة ببعضها ذات خمسة فصوص، وهي ذات صبغة محلية تستند إلى أعمدة مزدوجة طبقاً لما سنرى فيما بعد، ويلاحظ أن مفاتيح العقود المذكورة فيها عقدة أو شكل أسطواني سبق أن رأينا في القطاعات الزخرفية في بعض الأبراج المدجّنة التي درسناها، ويكاد يكون من المؤكد أنها ذات أصول موحّدية؛ أما بوائك الحائط الذي يوجد في مقدمة البلاطة الرئيسية فيضم عدة عقود مختلفة أحدها العقد الحدوي الحاد الذي يوجد تحت عقد مفضّص مكون من سبعة فصوص (7) مثلما هو الحال في مذابح الكنائس، وهذا موحّدي المرجع، إضافة إلى عقد متعدد الخطوط (6) سبقت الإشارة إليه في واجهة كنيسة سان أندرس. أما السقف فهو جمالوني من الخشب طراز P.Y.N مع وجود أزواج من الحملات فوق كانت رائعة مزخرفة على الطريقة الطليطلية، أي دون الأشرطة التقليدية التي شهدناها في نماذج طليطلية مشابهة (انظر الفصل الأول، لوحة مجمعة 75: 4)، كما سبق، في حينه، أن أشرنا إلى الأصول الموحّدية لهذا النموذج الفريد من السقف.

يلاحظ إذن أن تصميم معبد سانتا ماريا لابلاتكا، بدون العناصر الزخرفية، كما رأينا في المعبد اليهودي في شيقوية (لوحة مجمعة 46: A)، كان ذا شكل فيه بساطة محسوبة على شاكلة ما نجده في المساجد الموحّدية، ذات الجدران والعقود البيضاء، لكن سبق كل هذا عمل زخرفي مهم من الجص نراه على النحو التالي في البلاطة الرئيسية: تضم طيلات العقود أشكالاً أسطوانية ذات زخارف هندسية متنوعة تحيط بها أغصان مشكّلة لفائف (4-1)، وسعفات مزهرة ربما نراها لأول مرة في الفن الإسباني الإسلامي في «البرج» القبة الملكية للفرقة الملكية لسانتو دومينجو بقرطبة، منتصف القرن الثالث عشر، ومع هذا لا نستبعد أصولها من مبنى موحّدي زال من الوجود؛ وفوق هذه الأسطوانة



حيث يلاحظ أن هذه تضم زخارف إسلامية مرسومة.

تستحق الزخارف الهندسية التي نراها في الأشكال الأسطوانية في طبلات عقود المعبد، في البوائك السفلى أن ننظر إليها بعناية، فليتنا أن نتوقف عند مواضعها في الطبلات آخذين في الحسبان التوافد التي توجد أعلى البلاطات في مسجد الصالح ملاحق بالقاهرة الذي يرجع إلى عام 1116م (كرزويل)، فهنا نجد أن الأشكال الأسطوانية هي من الجص أيضاً والزخارف الهندسية متنوعة في كل منها، والسبب في إيراد هذا المثال أننا نقتد لنموذج أندلسي، اللهم إلا إذا ذكرنا في هذا المقام المحاربات أو الأشكال الأسطوانية الصغيرة أو الميداليات المفصصة التي توجد في طبلات عقود المحاريب الموحدية (مسجد شمال)، إذ يمكن القول بوجود سابقة لهذا تتمثل في عقد المحراب في مسجد الجعفرية. أقدم في اللوحتين المجمعتين 47، 48 عجالة للأنماط الأكثر تمثيلاً للأشكال الأسطوانية الطليطلية؛ نلاحظ أن اللوحة الأولى تضم ما في المعبد اليهودي وهي تلك المشار إليها بالأحرف التالية، D, E, E-1, F, G, H, I, i-1, K, M بينما تضم اللوحة الثانية من هاتين M, N, P, O؛ ولشرح أصول بعض هذه الأشكال الأسطوانية في اللوحة الأولى نقدم أنماطاً استقيناها من تشبيكات المسجد الجامع بقرطبة ترجع إلى النصف الثاني من القرن العاشر، وهي A, B, C؛ أما الأشكال 1, 2 فهي سرقسطية، الأولى من الجعفرية؛ وحين نتأمل الوحدة J نجد أنها تشبيكة من القاهرة غير معروفة، بينما الذي يحمل حرف R هو من سجادة محفوظة في كاتدرائية طليطلة؛ ويرجع النمط K-1 إلى زخرفة الأجر في «لاسيو بسرقسطة»، (ق13)؛ وبالنسبة للوحة 48 نسلط الضوء على التشبيكة Q التي توجد في الإفريز المريض الواقع فوق عقود المعبد اليهودي (لوحة مجمعة 46: 4) وهو يشبه إفريزاً آخر في منارة مسجد الأندلسيين بفاس (R). يرجع تاج العمود الذي يحمل حرف S إلى

هناك إفريز من المستطيلات بين ميداليات مفصصة رأينا نموذجاً مماثلاً له في المنزل المدجن للدير الطليطلي سانتا كلارا لاريال، وسوف أعود للحديث عن هذا الإفريز مرة أخرى، وبين هذا الإفريز وآخر مماثل له في الأعلى، نجد شريطاً عريضاً من الأطباق النجمية المكونة من ثمانية أطراف (4) وهذا مرتبط بالزخارف الموحدية. أما بالنسبة لتيجان الأعمدة المثمنة فهي كلها من الجص وجرى العمل فيها بعناية لزخرفتها بالأغصان والسعفات المدببة ذات الموروث المرابطي، إضافة إلى أشكال ثمرات الأناناس البارزة (5)، ويلاحظ أن كلاً من السعفات والأغصان تضم في قاعدتها ما يشبه السلسلة أو العقود المتتابة (5 رسم B)، سبق أن شهدناها في زخارف منبر مسجد القصبية بمراكش (A و 5) وكذا في زخارف جصية موحدية في الكتبية ومحراب مسجد توزور (تونس). نرى سعفات مستقيمة في قاعدة التاج وهي مستوحاة من أخرى طليطلية قديمة سبق أن شهدناها في بعض تيجان الأعمدة بالمدينة، التي ترجع إلى القرن الحادي عشر (5, C) وفي زخارف مرابطية أيضاً. وقد ربط هـ. تراس هذه التيجان، طبقاً لأصولها، بالفن المسيحي، رغم شكلها العربي الذي أشرنا إليه. ويتحدث جومث مورينو عن عدم وجود تراسل بين بنية الأجر في الحوائط والأعمدة المشيدة والزخارف الجصية التي تغطيها، وكان ذلك نتاج عمل مجموعات مختلفة من الفنانين، أو أن الزخارف الجصية لاحقة على المبنى، وحقيقة الأمر هي أن ليس إلا ما نلاحظه في المساجد الموحدية في إقليم الأندلس وشمال إفريقيا، ومعنى هذا، في نظري، أن ليس هناك إمكانية لاعتبار أن المعبد اليهودي شهد مرحلتين الأولى بنوية والأخرى زخرفية لاحقة عليها، كما أن هذا النموذج لم نعثر له على آخر إسباني إسلامي أو مدجن سواء كان داخل طليطلة أو خارجها، ويمكن القول بأن البنائين والمزخرفين قاموا بعملهم في آن معاً مثلما حدث في كنيسة سان رومان،



الحجر في باب عُدية بالرباط (6) ونراها من الجصّ في زخرفة ظهرت في «ساحة الشهداء» بقرطبة (7)، والوحدات 8، 10، 11 هي من المعبد الطليطلي؛ بينما رقم (9) مأخوذة من قبة الباروديين بمراكش، وهناك وحدة أخرى في مصلّى سانتياجو دي لاس أوليجاس ببرغش، (ق13) (12). في معبد سانتا ماريا لابلانكا هناك عناية كبيرة بأشرطة من السلاسل ذات المُقد من النمط المرابطي والموحدّي (13)، (14) وكذلك الأفريز المكون من مستطيلات ذات أطراف مفصّصة بين ميداليات مكونة من فصوص أربعة وأربعة أطراف (11)، وهذه لاحظنا وجودها في المنزل المدجّن سانتا كلارا لاريال بطليطلة، وهي عبارة عن أنماط ذات أصول قديمة، أموية، كانت قد حظيت بالقبول، إضافة إلى نماذج أخرى، في نقوش الأسقف، خلال القرن الحادي عشر، في المسجد الجامع بالقيروان (15).

أبرزت في سطور سابقة النمطية الغربية التي تتمثل في أن العقود الصغيرة المفصّصة الخاصة بالبوائك العليا في معبد سانتا ماريا لابلانكا تقوم على كلا العمودين (لوحة مجمعة 50: 3)، وأقدم في هذه اللوحة السوابق الخاصة بها، أو ما يفترض أنها كذلك، مع ما انبثق عنها في آثار لاحقة على بناء المعبد اليهودي: 1: من الحجارة، بملقة ويفترض أنها ترجع إلى القرن العاشر؛ 2: عقود من مسجد صفاقس، (ق10)؛ 4: محراب موحدّي في المسجد الجامع في ألمرية، 6: عقود موحدية من الجصّ ظهرت في «ساحة الشهداء» بقرطبة. ننتقل إلى القرن الثالث عشر، رقم 5، لنجد عقوداً حفصية في صحن المسجد الجامع بالقيروان. وبالنسبة للقرن الرابع عشر، نجد، 1 - 5، من معبد الترانستو بطليطلة؛ 1 - 6: من قصر آل قرطبة في استجة، 7: من المنزل المدجّن «أوليا» في إشبيلية؛ 8: صحن الوصيفات في القصر المدجّن الخاص بالسيّد بدرو في ألكاثار بإشبيلية (الأعمدة الحالية جرى إحلالها خلال القرن السادس عشر)؛ 9: من زخارف

مسجد تازا، نهاية القرن الثالث عشر، وله عُقد (ميمات) عبارة عن حبل مدبب فيه حلقات، وهو نقل عن السمفات المدبّبة المعتادة، وهذا ما نراه في المعبد اليهودي الطليطلي، في الحافة الخارجية للأشكال الأسطوانية (لوحة مجمعة 48: O و P). وعندما نتحدث عن أصول هذه الأشكال الهندسية التي هي في أغلبها ذات أشكال سداسية أقدم النمط W الذي نجده في الأبواب القديمة لغرفة حفظ المقدسات في دير لاس أوليجاس ببرغش، وهي في نظر جومث مورينو ترجع إلى القرن الثاني عشر، بينما أرى أنها طليطلية، وأقدم أيضاً النمط المستخرج من تشبيكات، لازالت قائمة، في صحن الجصّ في «ألكاثار» دي إشبيلية، وهو في نظري موحدّي أو نسخة مدجّنة من نموذج موحدّي مفقود؛ ونظراً لأن أغلب الأنماط الزخرفية الهندسية في المعبد هي عبارة عن زخارف منعنية الخطوط أقول إن السوابق لها ربما كانت الأنماط التي تحمل حرف Y التي أخذناها عن تكوينات زخرفية في القاهرة.

هناك بعض الملاحظات المتعلقة باللوحة المجمعة 49 تساعدنا على إزالة اللبس المتعلق بالنماذج السابقة على المعبد اليهودي الذي يتّسم، بوضوح شديد، بوجود التأثيرات الموحدية؛ ففي رقم 1 هناك تفاصيل عقود البائكة العليا في البلاطة الرئيسية للمعبد، حيث توجد سقفتان، إحدهما أمام الأخرى، في كل فصّ، وتكرر في عقد بالبرج المدجّن سان ماركوس في إشبيلية (2) وهو يحمل بصمة موحدية واضحة؛ وفي عقد آخر ظهر في منزل «أوند» العربي (قسطلون)، (ق13) (3) نجد هذه السمفات تكرر أيضاً، كما نجد النمط (4) يمد رسالة إشبيلية أخرى في هذا المقام، وهو موجود في صحن الجصّ في ألكاثار وفي صحن شجر البرتقال بالمسجد الجامع في إشبيلية؛ ينتقل الموضوع نفسه إلى البوائك العليا في معبد الترانستو بطليطلة (5). تعتبر المحارة من الموضوعات التي تكرر استخدامها على يد الموحدّين سواء على الحجر أو الجصّ؛ نجد ما على



جصية في حصن مدينة بومار (برغش): 10: زخارف
جصية في منزل ميسا بطليطلة، 11: زخارف جصية
في منزل بيلاتوس في إشبيلية.

ختاماً نقول إن ما سبق استعراضه وتحليله في
ميدان العناصر الزخرفية نخرج منه بمحصلة هي غلبة
الجوانب الجمالية الموحّدية وخاصة ذلك الاتجاه الذي
أطلقنا عليه «الموحّدية»، وهو توجّه متأخر زمنياً ومطبق
بشكل مكثف طوال القرن الثالث عشر في ميان ذات
وظائف متعددة. ويحتمل أن يكون المسجد الجامع في
إشبيلية هو مصدر هذه العناصر الزخرفية، وهنا نجد
من المناسب الإشارة إلى أن الزخارف المنحوتة في
الجص في المعبد اليهودي ليس لها نموذج سابق في
طليطلة، فقد كانت كنائسها ومساجدها ملساء وبيضاء
أو أن لها زخارف مرسومة، مثلما هو الحال في سان
روما، لكن الشمال الأفريقي نرى فيه عقوداً وأفاريز
أعلى الحوائط، فيها زخارف هندسية جرى تصميمها
سيراً على الخط الجمالي الذي نجده في سانتا ماريا
لابلانكا، مثلما هو الحال في البلاطة المستعرضة في
مسجد الكتبية بمرّاكش، واعتباراً من وجود معبد سانتا
ماريا لابلانكا نجد الزخارف الجصية الطليطلية تشهد
تقدماً مع نهاية القرن الثالث عشر، وطوال القرن الرابع
عشر متخذة التوجه النُصري، إذ تجد نهراًساً لها ما
هو قائم في القصور والمنازل الفرناطية خلال القرن
الثالث عشر؛ نلاحظ كذلك أن كلاً من المعبد اليهودي
سانتا ماريا لابلانكا ومعبد الترانستو، قد تفوقا كثيراً،
من الناحية الفنية، على الكنائس المستعربة، وكنائس
الطفوس الرومانية، نظراً للرعاية التي كانت تحظى بها
من قبل كل من الملك ألفونسو الثامن والملك بدرو الأول،
ومن نافذة القول إنه لو أوتي المورو أو المدجنين، الذين
يعيشون تحت الحكم المسيحي، الفرصة لبناء مسجد
جديد فإن شكله لم يكن إلا ما رأيناه في المعابد اليهودية
وفي المعبد اليهودي بطليطلة، بزخارفه الطليطلية، التي
هي فن وسط نصفه موحّدي ونصفه الآخر نُصري،

ولها عقود إسلامية أغلبها ذات بصمة محلية. ربما كان
المعمار الذي من خلاله يمكن معرفة الأهمية العديدة
للإهود مقارنة بالمسلمين، يتمثل في مدى ما عليه دور
المبادة من مساحة واسعة وإخراج فني نراه في المعابد
اليهودية مقارنة بالمساجد الصغرى، مثل مسجد
السليبادور ومسجد تورنرياس، التي كان يؤمها المورو
لأداء الصلاة. أما بالنسبة للنقوش الكتابية، فإننا نجد
أن معبد سانتا ماريا لابلانكا لم يتضمن نقوشاً كتابية
عربية أو عبرية، مثل التي نراها متكررة في المعبد
اليهودي الترانستو، وهو الحالة الوحيدة التي نرى فيها،
في المدينة، بعض بقايا النقوش الكتابية العبرية على
الكمرات أو الأنواح الخشبية (لوحة مجمعة 46: A-1)
وختاماً، لا نستغرب في الفن الذي عليه معبد سانتا ماريا
لابلانكا، الذي يرجع إلى أصول خارجة عن المدينة وليس
لأصول محلية، أي أنه ذو أصول موحّدية، أو أن يكون من
تأثيرات السكان اليهود الذين جرى طردهم من إقليم
الأندلس واستقر بهم المقام في طليطلة عام 1146م،
في الوقت الذي نجد فيه أيضاً أن الطائفة المستعربة
في طليطلة تزدد قوة مع نزوح المستعربين من الأندلس
أيضاً وللأسباب نفسها، وعلى أي حال فلما كان الأمر
يتعلق بمعبد سامي، نقول إن المعبد اليهودي الطليطلي
كان من الممكن أن يكون الوحيد في المدينة الذي يحمل
بصمات واضحة، بنيوية، من مساجد ذات مخططات
بازليكية زالت من المدينة وكانت ترجع إلى ما قبل
عام 1085م، والتي جرى تجديدها بناء على التأثيرات
الموحّدية، وإذا ما كان الأمر كذلك يمكن ربط المعبد
اليهودي بالمسجد الموحّدي الجامع في إشبيلية المفعم
بالتأثيرات القرطبية. هناك بحث صدر حديثاً يتّسم
بالأهمية يتناول زخارف المعبد اليهودي الطليطلي، من
تأليف N. Kubisch.

سانتا ماريا لابلانكا، رغم أن الزخارف الجصية تتسم بأنها أكثر تطوراً بالمقارنة بهذا المعبد الأخير، والسبب في هذا الوضع هو أن الزخارف الجصية الطليطلية بلغت نضجها في القرن الرابع عشر، في خضم ما يطلق عليه «بالفن العربي الجديد» المستورد، في تواز مع ما رأيناه في البوائك المشيدة من الأجر في الكنائس وأبراجها، ومعنى هذا أن معبد الترانستو مهياً للدخول في منافسة مع التوجهات الفنية المتفردة في إقليم الأندلس خلال ذلك القرن. إذن نجد أن كلاً من معبد الترانستو والمصلّى الملكي، الذي جرت زراعته في المسجد الجامع بقرطبة، فهما عناصر جمالية متماثلة، وكلاهما يرجع إلى القرن الرابع عشر. إذا ما نظرنا إلى المعبد من الخارج نجد أن العمارة الطليطلية التقليدية، من الأجر، تقرض نفسها على الحائط الكائن في المقدمة (لوحة مجمعة 51، 2) وعلى نوافذ البلاطة الوحيدة (1)، وهنا يلاحظ بدهية العلاقة بين هذه النوافذ وتلك الخارجية التي نجدها في كنيسة سانتياجو النويو في طلبيرة التي درسها م. ترّاس؛ هذا الفن الخاص بالمعابد اليهودية يتسم بأنه له خط فاصل يتمثل في المعبد اليهودي بقرطبة، الذي قام بزخرفته مدجّنون طليطليون خلال السنوات الأولى من القرن الرابع عشر.

المعبد ذو بلاطة واحدة (لوحة مجمعة 51: 3) أي أنه صالة كبرى مساحتها 9X23م و 7.50م ارتفاعاً وله نوافذ في القطاعات العليا، ذات عقود انسيابية، مفتوحة ومطموسة بطريقة تبادلية، وإلى حائط المدخل جرت إضافة بلاطة لوضع المنصة العليا المخصصة للنساء والتي نراها متكررة في المعبد اليهودي بقرطبة؛ ومصدر البلاطة الواحدة هو صالات الاستقبال في القصور الطليطلية خلال ذلك القرن، ومع هذا يجب أن نقول إن طليطلة كانت توجد فيها كنائس ذات بلاطة واحدة مثل سان نيكولاس وسان بيثنتي؛ وفي طلبيرة هناك كنيسة سان سلبادور

تحدث مؤرخو الفن والمتخصصون في الدراسات السامية كثيراً عن هذا المعبد الذي يقع في قلب حارة اليهود الكبرى، وغير البعيد عن معبد سانتا ماريا لابلانكا، في الإطار التابع لكنيسة سانتوتومي، وهو مبنى يتسم بالبساطة المعمارية الواضحة، التي لا تتوافق مع الثراء الزخرفي الذي نجده في الداخل وخاصة في الأجزاء العليا للجدران، ذلك أن الكثافة الزخرفية والتقنية العالية تذكرنا بمعابد الأزمنة الخوالي في عصر المرابطين في شمال أفريقيا؛ نجد إذن أن العناصر الزخرفية، مثلما هو الحال في معبد سانتا ماريا لابلانكا، تتسم بالتفرد وعدم التكرار، وبذلك يشكل مع العناصر الفنية التي نجدها في قصر تورديسياس وقصر بدرو الأول في ألكاثار دي إشبيلية، ويلي ذلك المصلّى الملكي بقرطبة، نقول يشكل قمة الأداء في الزخارف الجصية المدجّنة التي تضم خلاصة الفن الموحدي والغرناطي أو النصري، والفن المدجّن الطليطلي؛ وهو فن يتجاوز، في جودته الجيدة، الزخارف الجصية المدجّنة السابقة كافة، باستثناء الزخارف الجصية في صحن دير سان فرناندو في لاس أوليجاس بيرغش، وربما يشمل ذلك زخارف القصر الأسقي الطليطلي، وهذه كلها نماذج تتحدث عن «موحدية» بدهية متأخرة، ولدت فيها، طبقاً لمقولة جومث مورينو، المسيرة التالية للزخارف الجصية الطليطلية قبل أن تنتقل لما هو نصري في غرناطة؛ نجد إذن أن درس «الموحدية» الذي نراه في معبد سانتا ماريا لابلانكا، وكذا الاتجاه نفسه الذي نراه في قصور تورديسياس والألكاثار بإشبيلية، كلها تفرّض نفسها على مختلف العناصر الزخرفية؛ وهناك أمر مؤكد هو أن هذا الفن في معبد الترانستو يرجع بكامله إلى الفن الطليطلي المدجّن، وما يؤكد ذلك التقنية المستخدمة في الزخارف الجصية، ومع هذا يمكن تصنيف الأثر بكامله على أنه مبنى منقول، مثلما هو الحال في معبد



عبارة عن لفائف متوازية (13)، وقد نقلت إلى هنا من القصور الطليطلية ومن تورديسياس، وهذا أسلوب له تأثير على الزخارف الجصية الخاصة بمنصة السيدات (14).

يُسم حائط الصدر بأنه حالة خاصة (لوحة مجمعة 52: 1)، إذ توجد فيه ثلاثة قطاعات رأسية كأنها سجادات، وهو نظام ثلاثي، أو نظام حامل الأيقونات، يتوازي مع الواجهة الخارجية لقصر بدرو الأول المدجن في ألكاثار دي إشبيلية، أو إذا ما شئنا القول، مع حوائط القبة الغرناطية في الغرفة الملكية سانتياجو دومنجو. يلاحظ أن القطاع المركزي يبدأ من ثلاثة عقود صغيرة منفصلة مصحوبة بنقاط مدببة ترجع إلى أصول موحدية، موجودة في واجهة قصر ألفونسو أونثينو Onceno في تورديسياس، وهذه العقود تضم أيضاً مجموعة من المعينات، أي النمط الموحد، وهذا هو الحال الذي نجده في واجهة القصر في بلد الوليد، وتتسم المعينات بأنها ذات فن متميز (2) ضمن الزخارف الجصية الإسبانية والسعفات المزهرة والحلقات المزهرة أيضاً، كل ذلك يجمع بين ما هو موحد وما هو نصري، لكن البصمة المشتركة طليطلية، وإذا ما غاب شيء، فلم يغب إفريز المقربصات، الموجود في الأعلى، ذو الأصول الغرناطية (الغرفة الملكية في سانتو دومنجو ومنزل العملاق في رندة)، والذي كان موجوداً قبل ذلك في مصلى بلين دي لوس كومندادورس دي سانتياجو دي طليطلة (1242م) وكذا في صحن دير كونثبثيون فرانثيسكا؛ أما القطاعات الجانبية فهي مغطاة باللفائف، وفي داخلها نجد نوعاً من الكيزان جاءت من القصور الطليطلية، ويلاحظ أن بداياتها في الزخارف الجصية في صحن دير سان فرانسيسكو في لاس أوليجاس دي برغش؛ وخلافاً لما عليه المعبد اليهودي سانتا ماريا لابلانكا، نجد الترانسويضم نقوشاً كتابية، رغم أنها من النوع المألوف، سواء كانت عربية أم عبرية، وأحد

دل أزابال القديم (أي في الربض القديم)، وكانت كذلك، على ما يبدو، كنيسة سان نيكولاس بمدير في البداية؛ هناك أيضاً مصليات مدججة في لاس أوليجاس ببرغش مثل مصلى سانتياجو، ومصلى حجري آخر في حصن بريهويجا، أسسه خيمنت دي رادا، إضافة إلى مصلى آخر للأساقفة الطليطليين في حصن شقورة دي لاسيرا (جيان). نمود لمعبد الترانسولنشير إلى البوائك العليا من الداخل لنجد أنها تضم عقوداً كل عقد له سبعة فصوص تضم تحتها عقوداً حدوية حادة (6) وهذه نسخة من المذابح الطليطلية ذات الأصول الموحدية، وعقود في سان رومان، والعقود التي توجد في بداية سانتا ماريا لابلانكا مع الأعمدة الثنائية لهذه الأخيرة، نجد في هذه المباني زخماً من العناصر الزخرفية غير مسبوق (لوحة مجمعة 51: 5، 6، 7)، حيث نجد أن العقود المفصصة محاكاة بما يشبه سبحة من السعفات المتقاطعة والمزهرة الأمر الذي يشير إلى أنها تستوحي زخارف في القباب المضلعة في المصلى الملكي بقرطبة، ذي السمة الموحدية المتقدمة (ق 14)، إذ نجد أن الأوتار، ذات الخطوط المتعددة، في كانتات الجمالات المزدوجة في سقف المعبد اليهودي (انظر لوحة مجمعة 77: 6 و 7 الفصل الأول)؛ يلاحظ أيضاً أن طيلات العقود المفصصة تضم العناصر الزخرفية كافة وعلى رأسها الأشكال الأسطوانية ذات الزخارف الهندسية، مثل التي شهدناها في سانتا ماريا لابلانكا، إلا أن التشبيكات تتسم هذه المرة بأنها أكثر بساطة (لوحة مجمعة 53: 4، 5، 6، 7، 8)؛ وفي الحوائط الجانبية، تحت العقود، هناك أفاريز عريضة فيها مستطيلات وميداليات مفصصة تحيط بها نقوش عربية من العبارات المعهودة التي تتحدث عن السعادة والنماء، على شكلة تلك التي رأيناها في كنيسة سان رومان؛ تضم المستطيلات نمطاً متطوراً من الزخارف «الطليمية»، التي هي من سمات الفن القوطي، وهي عبارة عن أوراق الكرّم أو شجر السنديان ولها أغصان



عرفاء عبريون، وهذا يعود بنا إلى زمن العصر الأول للفن المدجّن الذي نسبناه، مع بعض التحفظات، إلى الأيدي العاملة المستعمرة التي تحالفت مع الأيدي المدجّنة؛ ولا زال أمر تحديد التوجهات الفنية حسب الإثنيات في حاجة إلى البحث، غير أن ما يبدو مؤكداً هو أنه رغم وجود «الفن العربي الجديد» المستورد، نجد أن طليطلة قد اكتفت بما لديها لتخرج علينا بأعمال خاصة بها دون الحاجة إلى التشكير في أيدٍ عاملة مستوردة، لكنها أيدٍ أمكن التعرف على وجودها من طريق كل من نورس بالباس وأوكانيا خيمنت في الزخارف الجصّية في لاس أوليجاس بيرغش، وربما أيضاً في الزخارف الجصّية في القصر الأسقي بطليطلة. ويلاحظ أن النظرية القائلة إن المعبد كان عبارة عن مصلى لقصر مفترض تتناقض مع حجم دار العبادة، وهو عندي يبدو كصالة احتمالات، من الناحية الرمزية، مثل صالات الاحتفالات الضخمة التي نجدها في قصور ورشة المورو، وميسا، إضافة إلى صالونات أخرى، تتسم بالفخامة، خلال القرنين الخامس عشر والثالث عشر وترتبط بالعمارة الطليطلية؛ هنا تكفي المقارنة بين مساحات هذه وتلك، ففي المعبد اليهودي هي 7.50×23 م، وفي ورشة المورو 7.50×16.10 م، ومنزل أو قصر ميسا 19.12×7 م، وفي القصر الأسقي في قونقة نجد الصالون 7.70×24.40 م. هناك صالونات في الجامعة التي شيد مبناها الكاردينال ثيسنيروس في ألكالا دي إينارس ومساحاتها على النحو التالي: مصلى سان إلفونسو 9.42×27 م، وصالة الاحتفالات 19.25×11.27 م؛ في المدينة نفسها نجد صالون اجتماعات الأساقفة في القصر الأسقي، 8.50×45.50 م. وهنا نقول إن كل هذه الصالات، بما فيها صالة معبد الترانستو، يصعب أن نحدد فيها عدد المقاعد في المتر المربع ومع هذا يمكن القول إنها تصل في المتوسط إلى 50 مقعداً، وعلى هذا فإن ذلك يمكن أن يكون عدد المبرين، أو أكثر، من الذين يؤمنون بالمعبد الطليطلي، ومع هذا يرى

هذه النقوش يتسم بتطوره أما الثاني فنجد في حلقات، وتسيطر عبارات السعادة والثناء على هذه النصوص. أما في منصة النساء فنجد لفظة «الملك» وعبارة «الحمد لله» (لوحة مجمعة 53: 9، 10)، وهذا كله منبثق من الزخارف الجصّية في لاس أوليجاس بيرغش وفي صالة القصر الأسقي في قونقة، التي ترجع إلى القرن الثالث عشر. وفي منتصف السقف نجد عبارة تتحدث عن الصحة والمافية والشرف والسعادة وأن «الملك لله والحمد له»، وهذا ما نجده في قونقة وكنيسة سانتياجو دل أزابال، وكذلك في تورديسياس. عند المدخل إلى مقصورة النساء نجد نصاً كتابياً آخر غير مكتمل، ينتهي بلفظة «الله» (1)؛ وهذه النقوش الكتابية نراها أيضاً في المعبد اليهودي بقرطبة.

يقدّم لنا هذا الفن الذي يتسم بالثراء، بالمقارنة بما هو موحدٍ، ونصّري في غرناطة، وهو منفذ بطريقة طليطلية، مجموعة من الموضوعات ذات الطابع الموحدٍ أكثر من الغرناطي مع تجديدات طليطلية في الزخرفة الطيبيية، كان المعبد يميل إلى كونه قصراً عن كونه دار عبادة، وكأنه دار عبادة أو مصلى ملحقاً بقصر مفترض لصموئيل ليفي أبي المافية، مؤسس المعبد، تحت رعاية الملك السيد بدر الأول، إذ نرى إشارات تمجيد له في الزخارف الجصّية، من تروس وحصون وأسود متوثبة في الزخارف الجصّية ورموز بدون تنويج، لدرجة أن الملك إنريكي الثاني قد أضاف التاج في الشعار الملكي نفسه ابتداءً من قصر تورديسياس ومن المصلى الملكي بقرطبة؛ ولا نجد هنا ترس الجماعة التي أقرّها ألفونسو الحادي عشر، وهو ترس متكرر في القصر الإشبيلي لبدر الأول؛ ويمكن القول إن هذا المعبد شيد عام 1357 م سابقاً في هذا القصر الإشبيلي (1364 م)، لكن يسبقهما معاً قصر تورديسياس (1344 م)، وبهذا المثال الفريد يمكن القول بانتهاء حمل الفن الديني المدجّن في طليطلة، لكن دون أن نعرف على وجه اليقين، فيما إذا كان قد شارك فيه

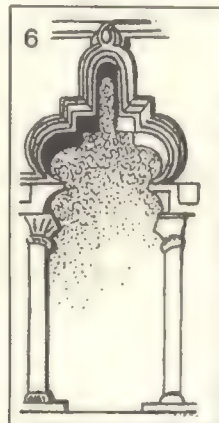
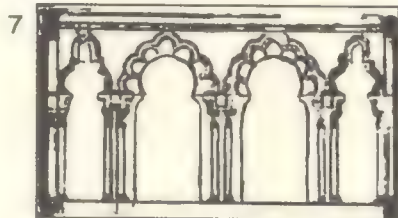
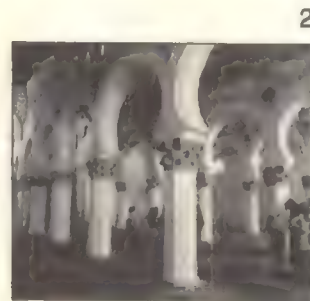
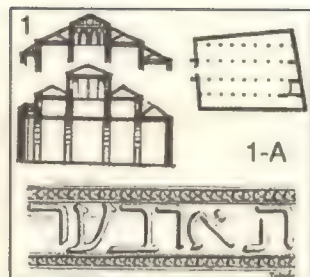
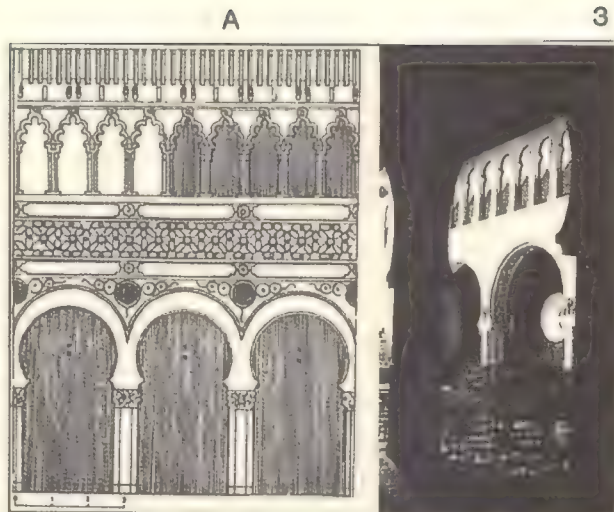
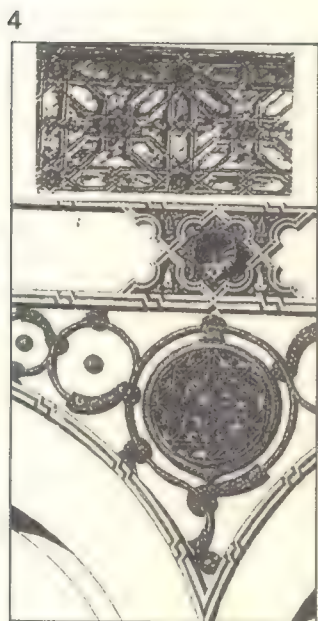


المؤرخ خوليو جونثاليث إن المعبد يتّسم بأن عمارته دعائية وليست عمارة عملية، فهل كانت الصالة شبه خاوية على عروشها في الاحتفالات الرسمية؟

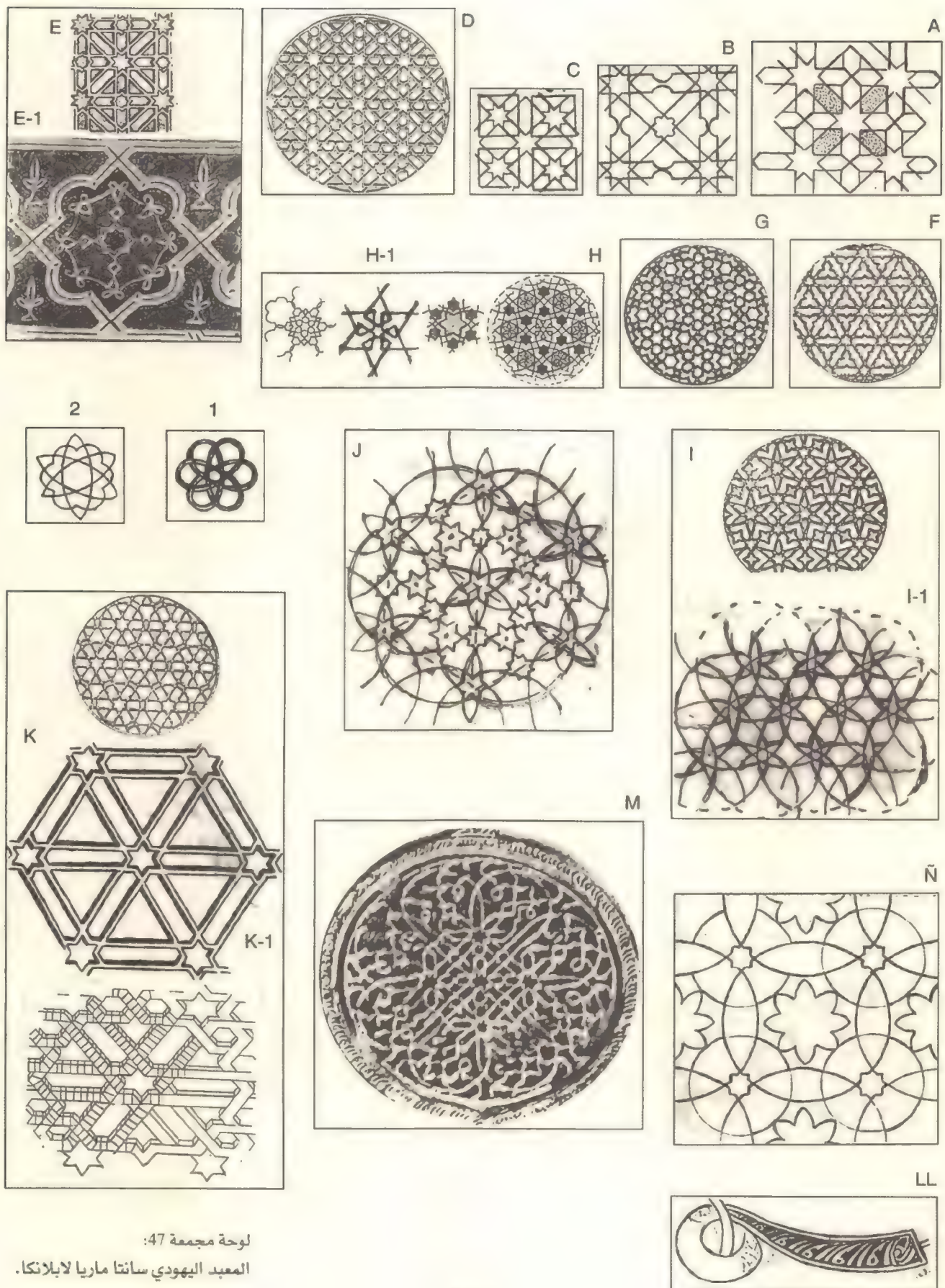
9 - النقوش الكتابية العربية في دور العبادة المدجّنة،

يتجلى تأثير ما هو إسلامي في العمارة المدجّنة الطليطلية، وينسحب هذا على دور العبادة في الهضبة العليا، في النقوش الكتابية العربية المدهونة أو المنحوتة في الجصّ وخشب الأسقف والأبواب، ونادراً ما نراها في الحجر، ومن أمثلة ذلك سانتا ماريا دي أنتيثا (وادي الحجارة)، اتخذ الملوك والأساقفة والنبلاء هذه النقوش الكتابية التي تدعو إلى الرحمة والمغفرة والتي كانت توجد في المساجد والقصور العربية، في قصورهم الجديدة وفي العمارة الدينية، ومن الحالات المشابهة لهذا ما نجده في الفن النورماندي Siculo-normando في صقلية، إنها نقوش تتنقل من مسرح لآخر دون أن تكون هناك سابقة تتمثل في نقوش كتابية قوطية، وهذه الزخارف الرائعة على الحوائط هي واحدة من الخصوصيات العربية؛ يظهر لفظ الجلالة في دور العبادة المسيحية واليهودية وكذلك في الأقمشة المخصصة للموتى (الأكناف) وملابس الأساقفة (لاس أوليجاس دي برغش)، ويلاحظ أيضاً وجود نوع من التبادل، في نماذج زخرفية جصّية، بين لفظ الجلالة ولفظة Deus بالقوطية في الإطار الأيقوني نفسه (زخارف جصّية في حصن مدينة بومار). ومن البدهي أنه من المستحيل أن نجد عكس ذلك في المساجد والقصور العربية في أزمنة أخرى، اللهم إلا باستثناء لفظة Jesus، (المسيح أو، Maria مريم في بعض زخارف المساجد الجزائرية أو المنربية في مرحلة متقدمة، وكان الأكليروس على وعي تام بما يفعل. وكان الأساقفة، إزاء هذا، يفضون الطرف، وربما

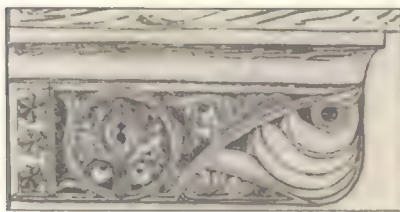
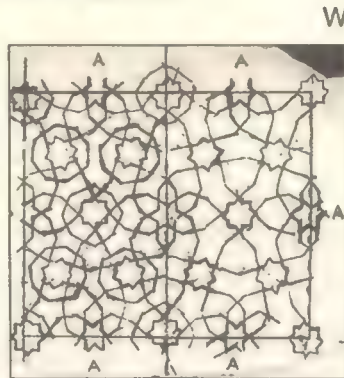
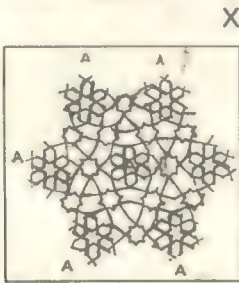
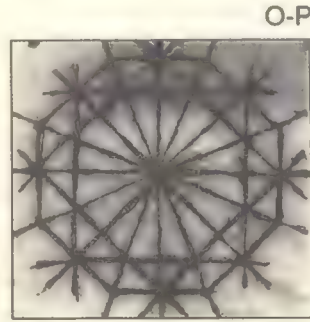
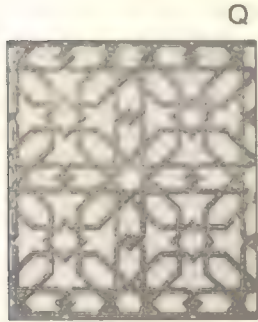
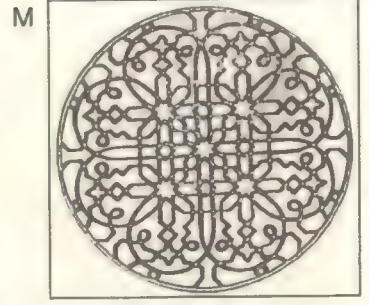
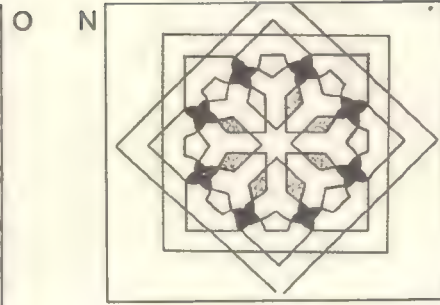
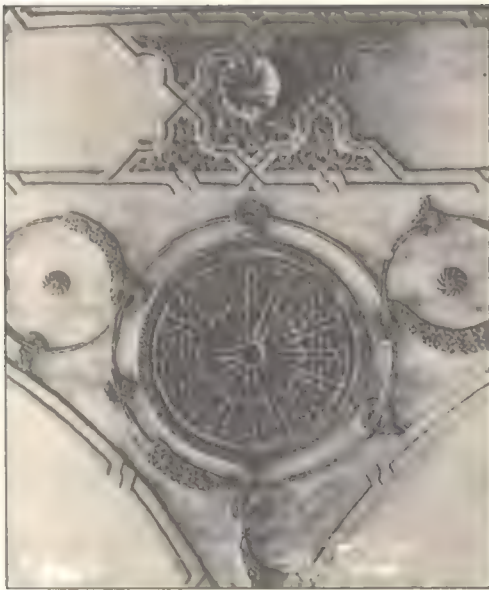
كانوا يميلون إلى ذلك أو قد اعتادوا على الثقافة العربية ابتداء من الأسقف خيمنث دي رادا الرجل الذي كان شديد التسامح في هذا السياق، والشيء نفسه ينطبق على قصره الأسقي وعلى لاس أوليجاس بيرغش، حيث نجد نقوشاً كتابية عربية كوفية، وذات خطوط مائلة حيث لفظة الجلالة هي التي تحتل الصدارة؛ هذا الانصياع، أو الاهتمام بثقافة المهزوم ينبغي أن ننظر إليها في إطار تحديد ماهية الفن المدجّن: أي الفن والإثنية أو «الدين» الإسلامي الذي ظل في الأراضي المسيحية، وهي ظاهرة تمثل التمايش أو التسامح نراها تطل علينا في الخطاط المعماري والزخرفي على مدار فصول هذا الكتاب. هناك تنويعات ذات طابع تقني أو يدوي هي أن هذه التعبيرات كانت لصيقة بالأيدي العاملة الإسلامية الخاضعة للمسيحيين، وهي أيد ظلت تمارس الفن الذي كان عليه سابقوهم، ومن هذا نفهم أن من نفذوا الزخارف الجصّية والخشبية من المؤكد أنهم من المورو؛ ولترك الإنشاءات جانباً، حيث هناك تبادل بين أيد عاملة وأخرى، مسيحية ومسلمة، لنقول إنه كان من المعتاد، ابتداء من القرن الرابع عشر على الأقل، أن تكون الزخارف الجصّية والأخشاب من الحقول التي تقتصر على المسلمين، أو الشيء نفسه وهو أن الزخارف في الداخل، التي اتسمت بالاتساق، خلال القرون اللاحقة على الفزو المسيحي، والتي تحمل الأسلوب العربي المرابطي، والموخّدي والنّصري، غير قابلة للانتقال إلى المسيحيين. كما أن تنفيذ النقوش الكتابية العربية أو «الفن العربي الجديد» يمكن أن يتّسم ببعض العقبات الفنية رغم أن المهم هو قيام الفنانين بنقل بعض الشعارات والمبارات التي كانت في العصر العربي وكرروها، ولكن دون النظر إلى البعد الخاص بإطراء الحاكم اللهم إلا بعض العبارات التي نجدها في ألكاثار دي إشبيلية الخاص بالملك يدرو الأول، إذ نجد اسمه في سياق نقوش كتابية غرناطية أو نصرية. كما نجد أن أمادور دي لوس ريوس قد قرأ نصاً عربياً



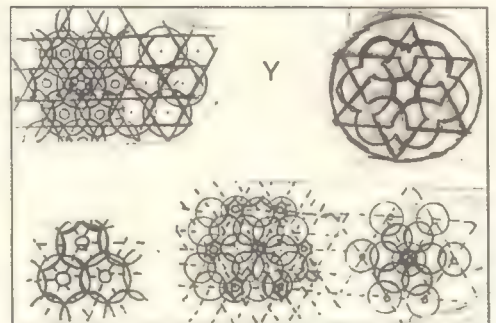
لوحة مجمعة 46:
المعبد اليهودي سانتا ماريا لابلانكا.



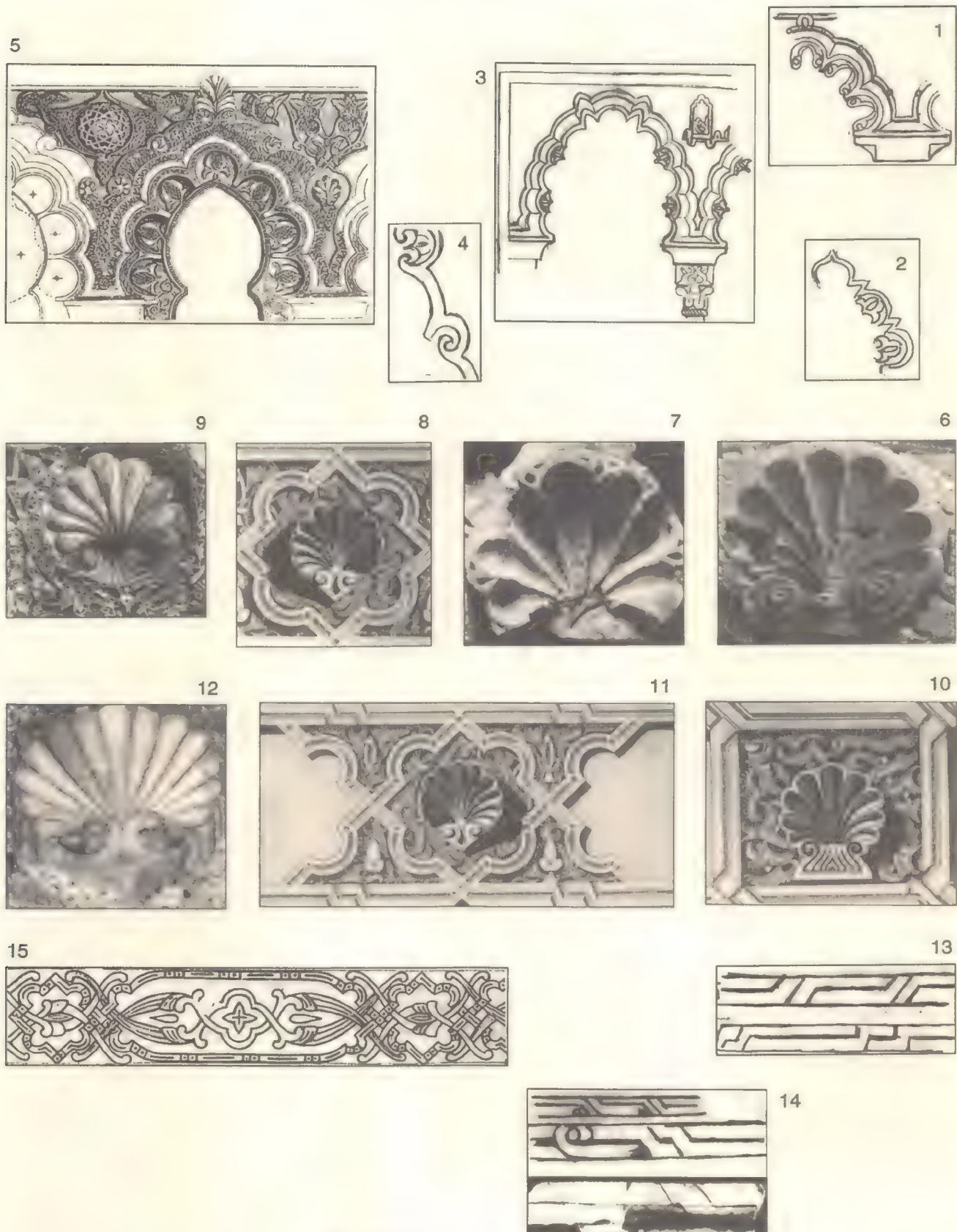
لوحة مجمعة 47:
المعبد اليهودي سانتا ماريا لابلانكا.



Z



لوحة مجمعة 48:
المعبد اليهودي سانتا ماريا لابلانكا.



لوحة مجمعة 49:

المعبد اليهودي سانتا ماريا لابلانكا. توابيزات. ونماذج سابقة.



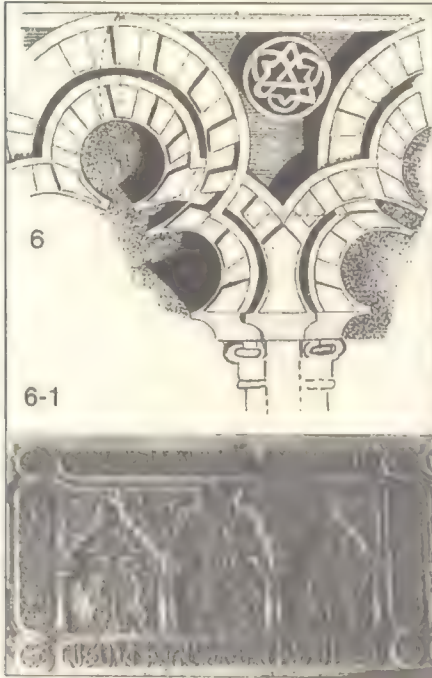
3



2



1



6

6-1



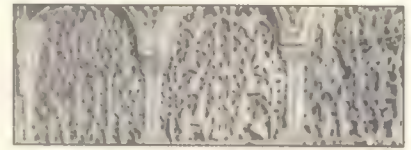
5

5-1

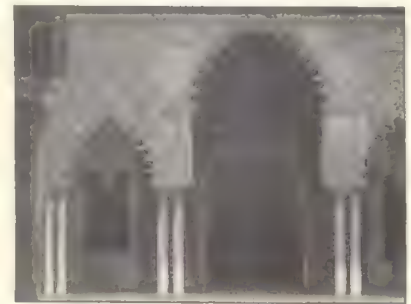


4

7



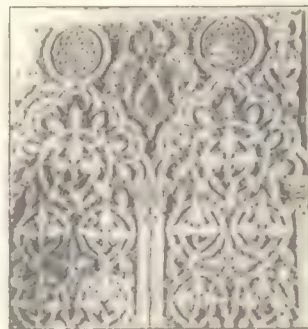
8



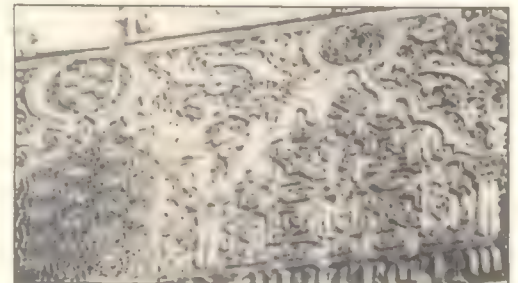
9



11



10



لوحة مجمعة 50:

المعبد اليهودي سانتا ماريا لابلانكا. توازيات. ونماذج سابقة.



جصياً في القصر المسمى كونت استبان بطليطلة (ق 15-16): «القديسة مريم هي مرشدي». نجد أيضاً أن الفن المدجّن الإشبيلي قد شهد استمراراً للنقوش الكتابية الموحّدية التي لم يطرأ عليها إلا تغيير ضئيل، وقد درسها أوكانيا خيمنت في صالة المدل في ألكانار، ثم نجدها في الزخارف الجصّية في قصر بدرو الأول، ومنزل أوليا وقصر آل قرطبة في استجة. في قرطبة هناك بعض الزخارف الجصّية في المصلّى الملكي بالمسجد الجامع؛ وخلال عصر كل من الملك ألفونسو الثامن وفرناندو الثالث وألفونسو الحادي عشر وبدرو الأول وإنريكي الثاني، نجد نقوشاً كتابية عربية في القصور والمصليات تمكس تشابكاً بين النقوش الكتابية الأندلسية والاطليطلية؛ غير أن ما حدث في أرغن كان المكس، فرغم كثرة المنشآت المدجّنة لا نجد إلا القليل من النقوش الكتابية العربية، والشئ نفسه، أو أقل منه، نجده في الفن المدجّن الإشبيلي.

تضم دهانات ورسومات كنيسة سان رومان نقشاً كتابياً عربياً يتحدث عن السعادة والنماء مثل تلك العبارات التي شهدناها في الزخارف الجصّية في صحن دير سان هرناندو في لاس أوليجاس بيرغش؛ والشئ نفسه نجده في سقف كنيسة سان خوان دي أوكانيا ولكن دون أن نلاحظ في الأولى والثانية وجود لفظ الجلالة، ولو أننا نجده، أي لفظ الجلالة، في أنماط مختلفة في الصحن المذكور ببرغش، وهي نقوش كتابية تسير على الأسلوب والمحتوى الذي نجده في الزخارف الجصّية المرابطية في مسجد القرويين بفاس، وهي الحالة نفسها التي نجدها في الزخارف الجصّية في متحف الآثار بطليطلة، التي ترجع، في رأي جومث مورينو، إلى القصر الأسقي بطليطلة، في زمن الأسقف خيمنت دي رادا؛ نواصل رؤية هذه النقوش الكتابية في صحن دير كونثيثيون هرانثيسكا الطليطلي، ومصلّى سانتياجو في دير لاس أوليجاس بيرغش؛ وفي طليطلة نفسها نراها في أسقف سانتياجو دل أرابال وفي المعبّد اليهودي

الترانستو؛ في هذا المعبّد الأخير نجد تعايشاً بين لفظ الجلالة ويهوا Jehova بالأحرف المبرية لهذا الأخير؛ ونشهدا في غرفة حفظ المقدسات في كنيسة سان خوستو بطليطلة؛ وفي إيسكاس Illescas (طليطلة)، نجد زخرفة جصّية لشاهد قبر. أشرت قبل ذلك إلى نقش كتابي عربي على الحجر في باب كنيسة سانتا ماريا دي أتينا إلى جوار نقش كتابي قوطي يتحدث عن تكريس الكنيسة عام 1122م في عصر ألفونسو الأول، ويتحدث النص الكوفي عن أن «البقاء لله»، وفي كنيسة سان سلبادور دي لاس أوليجاس بيرغش نجد نقوشاً كتابية عربية بالخط الكوفي تتحدث عن السعادة والنماء، وأن «الله خلق الأرض والمالين»، و«الحمد لله الذي خلق كل شيء». في أرغن أجد أن السقف الرائع لكنيسة سانتا ماريا دي ميديا بيّا في تروال، يضم نقشاً كوفياً بالخط المزهر عبارة عن لفظ الجلالة، كما نجد أيضاً في مصلّى سان بارتولوميه دي قرطبة؛ وفي الصالون الذي يحتمل أنه صالون مجمع الأساقفة في القصر الأسقي في قونقة نجد لفظ الجلالة منقوشاً على النّهج الذي نراه في سقف سان ميان في شيقوية، وفي سقف كنيسة دير سانتا كلارا لاريا لبطليطلة. وورد في الجزء الثالث من هذه السلسلة التي كتبها بعنوان «العمارة في الأندلس: عمارة القصور» مجموعة من النقوش الكتابية العربية والمدجّنة أقدم بعضاً منها من تلك التي نجدها في مباني دينية (لوحة مجمعة 53-1): لفظ الجلالة منقوشاً على الحجر في مدينة الزهراء (ق 10)، 2: صالون القصر الأسقي في قونقة؛ 3-4: لاس أوليجاس بيرغش؛ 5-، 6: مصلّى سانتياجو في لاس أوليجاس بيرغش؛ 7: سقف كنيسة سانتا ماريا في تروال؛ 8: خشب طليطلي؛ 9: عبارة تشير إلى النماء والسعادة، في طليطلة؛ كنيسة سان رومان وكنيسة أوكانيا وكنيسة سانتياجو دل أرابال والمعبّد اليهودي الترانستو، ودير سان كليمنتي؛ 10: عبارة «الحمد لله على نعمه» نجدها في إشبيلية وطليطلة؛ 11، 13:



القرن التالي، نجد بعض الأسقف الخشبية لكثائس، في الهضبة الشمالية الملحقة، وبها بعض الأشكال الحية المرسومة وهي عبارة عن أيقونات تعكس ما في القصور أو منازل النبلاء الإشبيليين والطليطليين خلال القرن الرابع عشر، وهي الأشكال التي تمكنت من الاستقرار داخل قصر بهو الأسود بالحمرء. غير أن هذا الموضوع يتسم بعدم الاتساق، ونرى تنوعه في بعض الأعمال التي تضمها اللوحة المجمع 53-2؛ وابتداء من رقم 1، من العاج الذي يرجع لعصر الخلافة، إذ نجد الطلوايس متقاطعة الأعناق، نلاحظ وجود أشكال مسيحية أو مدجّنة، 2: من الحجر، في كاتدرائية بلاسنتيا؛ 3: من زخرفة جصية في كنيسة سانتا ماريا دي إيسكاس (طليطلة)، 4-5: تاج من سانتا ماريا دي مونتورو (قرطبة)؛ 7: دهان لسقف سانتا ماريا دي تروال؛ 8: من كمر في كاتدرائية سلمنقة القديمة، 9: من ضريح في كنيسة كريستو دي شنبروس (بالنسيا)؛ هناك أيضاً موضوع الغزلان المكونة من ثنائيات 1 - 6، من العاج العربي، متحف اللوفر، حيث تتكرر في الواجهة الحجرية لكنيسة ماجدالينا في تلمبة (ناباذة)، 6: زوج من الطيور، من أصول عربية، نراه في بعض الأخشاب المدجّنة المدهونة، وهي طليطلية على ما يبدو، في متحف قطالونيا 10؛ وفي الكاتدرائية القديمة بسلمنقة حيث نجد كمرا تظم الموضوع رقم 16، الذي يتكرر في الأخشاب الطليطلية التي ظهرت في حارة اليهود. أما بالنسبة للأسد الرابض يجدر أن نبرز الأشكال التي نجدها في التوايت الحجرية في لاس أوليجاس بيرغش 14؛ ومن طليطلة نجد رقم 11 من الجص. أما رقم 12 فهو في الجزء العلوي للمصلّى الملكي بقرطبة، ورقم 15 من كرسي نصري أو مدجّن في كورس سانتا كلارا دي موجير (ويلبة)، أضف إلى ذلك رقم 13 في واجهة حجرية لكنيسة إشبيلية.

المصلّى الملكي بقرطبة؛ 12: مصلّى سان بارتولوميه بقرطبة؛ 14: من الحجر في واجهة كنيسة سانتا ماريا دي أنيتا (وادي الحجارة)، هذا الولع بالنقوش الكتابية الثنائية اللغة يوازي الثلاثية اللغوية (العربية واللاتينية واليونانية) التي نراها في نقوش في البلاط النورماندي في باليرمو، حيث نجد نقوشاً كتابية عربية حصرياً في المصلّى الملكي أو في الشريط العلوي في القصر المسمى القبة أو قصر زيزة.

10 - فن التصوير العربي في دور العبادة والمصليات المسيحية؛

كان من سمات الفن الإسلامي عدم تصوير أي شكل إنساني أو حيواني، وقد فرض هذا الاتجاه نفسه في المشرق ابتداء من القرن السابع، غير أن الفن المدجّن، في الكثائس والمصليات، أخذ يقبل بمبدأ التصوير بشكل تدريجي، وكان الاتجاه هو تصوير الحيوانات بشكل رمزي أو مستتر، وينطبق هذا على حقل الزخرفة الجصية والخشبية والحجرية، وهنا نرى حيوانات خرافية رومانية وعربية متداخلة فيما بينها، غير أن المدلول يتسم بأنه غريب في معظم الحالات، ومن الأمثلة الدالة على ذلك ما نجده في صحن سان فرناندو بدير لاس أوليجاس بيرغش بقبابه المليئة بالأشكال العربية المسيحية؛ كذلك الأمر في كنيسة سان رومان الطليطلية التي يجب أن نتناولها على أنها «المصلّى الملكي في باليرمو»، حيث تتلاقى أيقونات القديسين، بأسلوب روماني، وطيور ذات نمطية تتعلق بالفن الإسلامي، وحروف عربية، وهذه الأخيرة تعتبر امتداداً للزخارف الجصية التي أشرنا إليها في لاس أوليجاس؛ ولم يكد النموذج الذي نجده في سان رومان يجد صدًى في باقي دور العبادة الطليطلية الأخرى، ويسري ذلك على الفن المدجّن في أرغن؛ ومع انتهاء القرن الخامس عشر، وعلى مدار النصف الأول من



ملحق: عقود العمارة الإسبانية الإسلامية والمُدجّنة،

الأصول والتطور:

يشعر المرء بالدهشة لعدم وجود دراسة خاصة بالعقود المتيقة أو الزخرفية في الفن المدجّن، إذ بدون ذلك يصبح من المستحيل أن نتجّع في الحكم على تطورات هذا الفن ومراحله في مختلف المستويات الإقليمية، وليس حقيقة القول بأن العقود، بصفتها موروثاً من العمارة الإسلامية، جرى رسمها وتوزيعها على الآثار المدجّنة حسبما اتفق، دون نظام متبع أو خطة موضوعة سلفاً، في المذبح أو في الحوائط المستقيمة الخطوط والأبراج. وقد تحدثت عن هذا الموضوع في الفصل الأول أشرت إلى أن من بين الفنون الإقليمية المدجّنة لم يصلنا إلا ما في إقليم أرغن وفيه عدد قليل من العقود المرسومة على الطريقة الإسلامية؛ وعكس ذلك هو ما نجده في طليطلة حيث فيها الوفرة والتنوع سواء كانت العقود راجعة إلى موروث محلي أو من أصول موحدية؛ كما أن أرض إقليم الأندلس اعتباراً من عام 1248م كانت تزرع تحت شعاع التأثير القادم من المسجد الموحدى الجامع في إشبيلية مع الخيرالدا كرمز لها، وهنا نجد أن إشبيلية تمثلت بالمباني المدجّنة المصحوبة بالعقود المتنوعة، وأصبح لها تأثير لم تقلت منه العمارة الطليطلية ابتداء من نهاية النصف الثاني من القرن الثاني عشر. إنه «الفن العربي الجديد» الطليطلي الذي تحدثت عنه كثيراً في الصفحات السابقة، وتبدّت عقود الخيرالدا وعقود منارات المساجد الكبرى مثل مسجد حسّان بالرباط ومفارة مسجد الكتبية بمراكش وقد أعيرت إلى كافة المباني الطليطلية على قدم وساق مع الموروث العربي المحلي، وعلى هذا فمتدما نحدد ماهية الفن المدجّن القشتالي علينا أن نعطي أولوية للعقود التي جاءت من المصليّات الإسلامية ومن مآذنها التي جرت إقامة الأبراج على شاكلتها، والواجهات التي على

شاكلة وجاهات المساجد الكبرى التي كانت في الأزمنة الخوالي، مع إضافة الأعمدة المشيدة أو الأكتاف في الأطراف تتوجها الكوابيل modillones ذات الموروث الموحدى. إضافة إلى أشرطة من العقود المزبوجة، الحدودية والمفصّصة، الداخلة في المذابح الرومانية المشيدة من الآجر وكأنها جواهر تتلأل مأخوذة من «الفن المربي الجديد» الصالح للتصدير إلى أرجاء الهضبة العليا كافة. أضح المقعد الحدوي الكلاسيكي المربي المكان للعقد الحدوي الحاد وللعقد المفصّص المكون من ثلاثة وخمسة فصوص محلية، مجدداً بالفصوص السبعة والتسمة وما هو أكثر من ذلك، وتقوم هذه بدور الإحاطة بالعقود الحدودية الحادة، مع إمكانية وجود حدائر لها جميعها على المستوى نفسه، على الطريقة الموحدية، وذلك أمام العقود المترابطة القديمة ذات الحدائر التي تقع على مستوى مختلف؛ وفي كثير من الأحيان نجد العقود (نموذج ذلك هو إقليم الأندلس بالكامل) تبدو نماذج عربية منعزلة في كنائس مسيحية بالكامل، ويرى بعض الباحثين أن وجود هذه العقود ليس كافياً لتصنيف الكنيسة على أنها مدجّنة، وهذا كله عكس ما نجده في طليطلة وأجوارها القشتالية، حيث نجد أن تخطيط الكنيسة عبارة عن هجين يضم الكثير من العناصر العربية مقارنة بالمسيحية، ويصبح المقعد الحدوي ووجوده الطويل والممتد خير دليل على هذا، وقد أدى أفضل استخدام العقود العربية في أرغن إلى التقليل من قيمة الفن المدجّن في هذا الإقليم رغم أنها تضم الموضوعات الهندسية التي تغطي الأبراج والمذابح والواجهات؛ قمت بجمع العقود العربية والمدجّنة، غير أنني يجب أن أشير إلى أن ما جمعته ليس استقصائياً، بل هو مؤشر مهم من حيث تحديد الأصول والمصادر، وكتملة لهذا نجد الدراسات الخاصة بكل مسجد ودار عبادة مدجّنة، إضافة إلى البند الخاص بالمسجد الجامع في إشبيلية ومساجد أخرى في المحافظات سوف أقوم بتحليلها كختم للعمارة الدينية.



الخيرالدا؛ 12: باب الدخول إلى صحن مونتريا في القصر المدجّن في ألكاثار دي إشبيلية؛ 13: الجزء العلوي لمناارة أرشيث في ملقة؛ 14: المصلّى الملكي في قرطبة؛ 15: القطاع الخارجي للقبّة الذهبية في قصور تورديسياس؛ 16: صالة العدل في ألكاثار دي إشبيلية؛ 17، 18: باب الشمس في طليطلة؛ 19: كنيسة سانتا في Fe، لوس كومندادورس دي سانتياجو، طليطلة، نجده متكرراً في مذبح سان سلبادور في طليطلة؛ 20: برج أوتيبو الأرغني؛ 21: واجهة سان ماركوس في إشبيلية، 22: بائكة ظهرت في حائط بلدية طليطلة؛ 23: كنيسة سان بدرو في ويلة، 24: كنيسة سانتارياس (بلد الوليد)؛ 25: المصلّى الذهبي في قصور تورديسياس؛ 26: نافذة في قصر آل قرطبة في استجة؛ 27: عقود حجرية في صحن سان خوان دي دويرو (صوريا)، (ق 12)؛ 28: الطابق العلوي للبرج إسبانتايروس الموحد في قصبة بطليوس. وبالنسبة للمقود المتقاطعة انظر الفصل الثاني (لوحة مجمعة 58 a, b).

لوحة مجمعة 57: عقود حدوية حادة؛ 1: واجهة المسجد الجامع بقرطبة، توسعة المنصور بن أبي عامر، 2: المسجد الجامع بالقيروان، 1 - 2: منارة مسجد القباب الأربع، إشبيلية، 3: الخيرالدا، 4: مسجد مرتولة الموحد (البرتغال)؛ 5، 6: مسجد الكتبية بمرّاكش؛ 7: باب سور لبلّة، 8: الطابق الثاني في برج الذهب بإشبيلية، 9: جب غرناطي، 11: نافذة مقر قصر ألكاثار المسيحي بقرطبة، 12: باب حصن خيمينا في لافرونتييرا (قادش)؛ 13: عقود طليطلة متقاطعة، 14: باب بيساجرا القديم بطليطلة، 15: نموذج لعقود طليطلة مدجّنة، برج كونتبثيون فرنسيسكا؛ 16: مذابح طليطلة؛ 17: مسجد سان سلبادور بفرنّاطة، 18: وادي الكنار (إشبيلية)، كنيسة سانتا ماريا؛ 19: من البرج المدجّن سانتا ماريا دي أوكانيا (طليطلة)، 20: معبد سان بدرو في بيهويجا (وادي الحجارة)؛ 21: أبراج

لوحة مجمعة 54: عقود حدوية كلاسيكية أو عقد قوطي؛ 1، 2: باب سان استبان في المسجد الجامع بقرطبة، 3: عقد الكنيسة المستعمرية سان ثيريان دي ماثوتي؛ 4: عقود برج كنيسة سان نيكولاس بمديريد؛ 5: من باب مسجد جامع في سوسة (تونس)، 6: من باب السور العربي ماكيدا (طليطلة) الذي يرجع لعصر الخلافة؛ 7: من مسجد الباب المردوم بطليطلة؛ 8: من جسر القنطرة بطليطلة؛ 9: باب بيساجرا القديم بطليطلة؛ 9-1: عقود في منزل سانتا كلارا لاريا (طليطلة) المدجّن؛ 10: عقود في قصر ملوك الطوائف في طليطلة، 11: عقد المنزل العربي الكائن في شارع بولاس بيخاس (طليطلة)؛ 12: نافذة في الأبراج الطليطلية؛ سانتياجو دل أزبال وسان بارتولوميه دي طليطلة، 13: نافذة طليطلية أخرى في برج سان أندرس؛ 14: نافذة في الخيرالدا، إشبيلية؛ 15: نافذة مطموسة في منارة محراب مسجد تنمال الموحد، 16: نمط من مذبح الكنائس في شمال فشتالة؛ 18: مذبح كنيسة سانتا ليوكاديا بطليطلة، 19: مذبح سانتا ماريا دي لايجيا (بالنسيا)، عام 1208م؛ 20، 21، 22: كنائس مدجّنة طليطلية ترجع إلى القرن الثالث عشر، 23: كنيسة سان ميغل دي بيّالون.

لوحة مجمعة 55 و لوحة 56: عقود حدوية ومفصّصة متقاطعة، 1: الأصول، كتلة حجرية قوطية في الموناسيد (طليطلة)، 2: عقد في قصر أشير الزيدي (الجزائر) (أ. ليزن)، 3: من بركة قرطبية في مزرعة كانيثو رويث، 4: مسجد جامع في قرطبة، النصف الثاني من القرن الماشر، 5: من المسجد نفسه والتاريخ نفسه، 6: مسجد الباب المردوم بطليطلة؛ 7: تقليد أثناء عملية ترميم واجهة الجعفرية بسرقسطة، 8: واجهة مصلّى في الجعفرية (إيورت)؛ 9: منكب قبة الباروديين المرابطي بمرّاكش، 10: الأفريز العلوي للطابق الأول لمناارة الكتبية؛ 11: الأفريز نفسه في

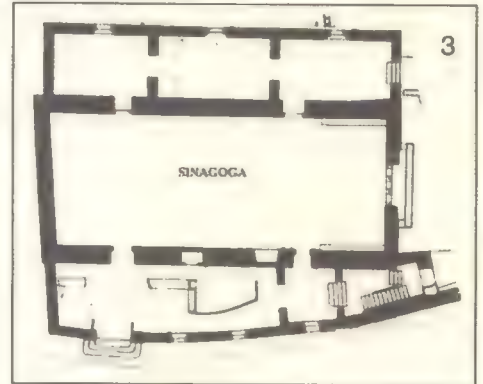


2

1



4



3

5



6



7



لوحة مجمعة 51:
معبد الترانستو.



1



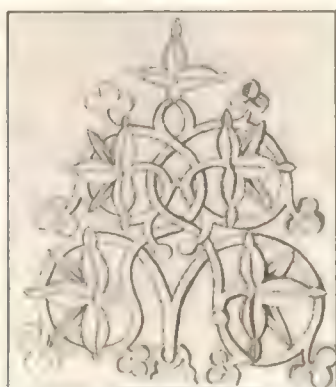
3



2

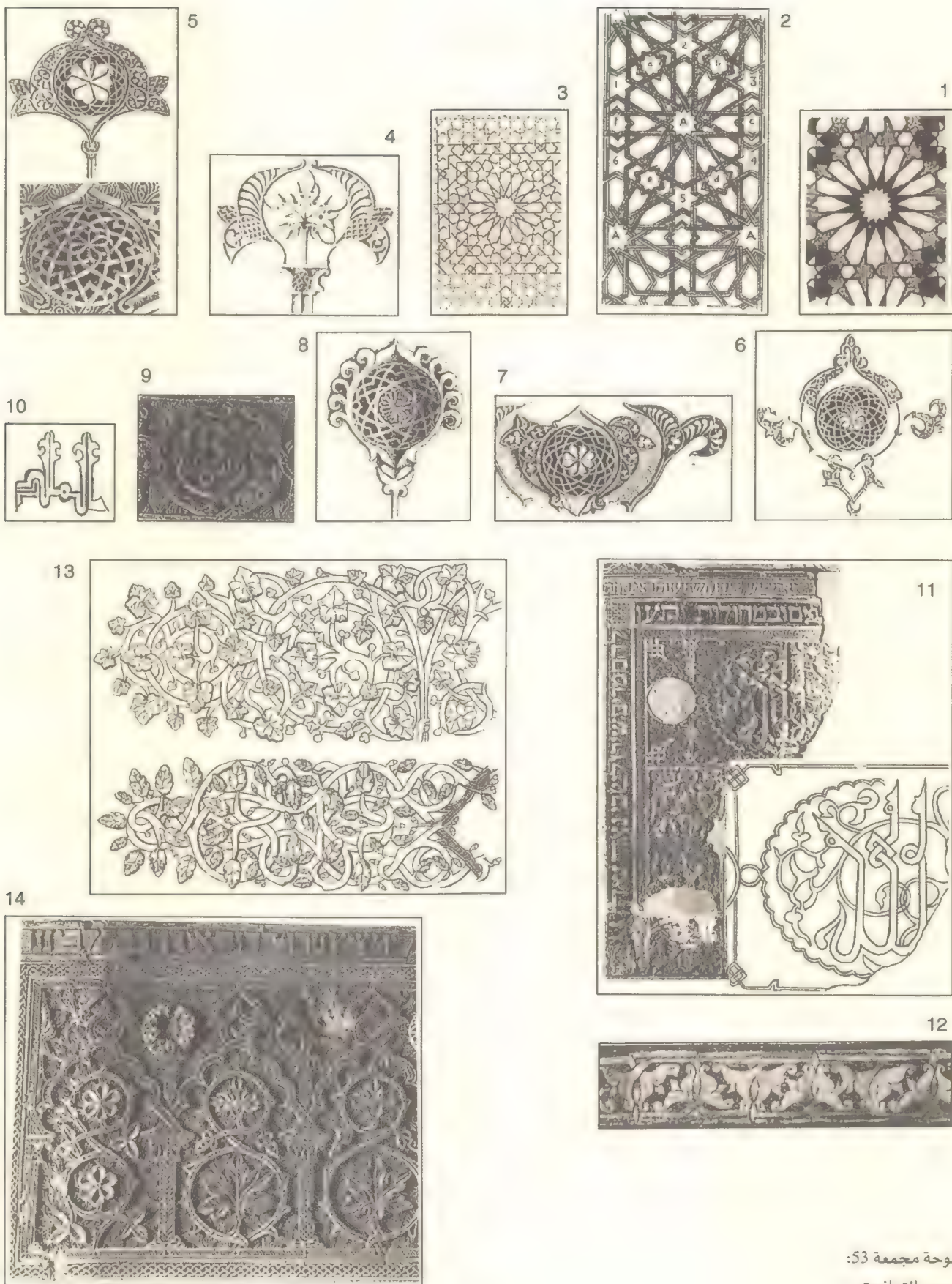


4



5

لوحة مجمعة 52:
معبد الترانستو.



لوحة مجمعة 53:
معبد الترانستو.



من الخير الدا؛ 10: منارة مسجد حسان بالرباط، 11: زخارف موحّدية من قرطبة؛ 12: من برج الذهب في إشبيلية؛ 13: زخرفة جصّية في مصلى أسونثيون، لاس أوليجاس بيرغش؛ 14: كنيسة سانتا أورسولا، طليطلة (نُشر لأول مرة على يد بالينا مارتث كايرو)؛ 14-1، 15: قصور من تورديسياس؛ 15-1: كتلة حجرية في الحمراء، 16، 20: المعبد اليهودي الترانستو بطليطلة، 17: زخرفة جصّية في وادي الحجارة، 18: مدجّن إشبيلي؛ 22: كنيسة باترنا دي كامبوس (ويلبة)؛ 23: سان أندرس دي إشبيلية؛ 24: سانتا ماريا لاميور، سان لوكار (إشبيلية)؛ 25: بوابة الغفران، كاتدرائية قرطبة.

لوحة مجمعة 62: العقد المتعدد الخطوط - 1، 2: من قلعة بني حمّاد بالجزائر؛ 3، 4: نمط من مسجد الزيتونة بتونس؛ 5: منارة حسان بالرباط؛ 6: باب «المخطوبين» Los novios كنيسة سان خورخي دي بالوس دي موجير (ويلبة)؛ 7: زخرفة جصّية من قصر آل قرطبة، استجة؛ 8: قبة الباروديين بمراكش؛ 9: الخير الدا؛ 10: برج كنيسة أمنهوم سانكتوورم، إشبيلية، 11: منارة سان خوان، غرناطة؛ 12، 12 - 1: صحن سان فرناندو في لاس أوليجاس بيرغش؛ 13: مسجد الحاكم بأمر الله بالقاهرة؛ 13-1، 2-13: الجعفرية بسرقسطة، 14: مدجّن في لاسيو في سرقسطة؛ 15: المعبد اليهودي سانتا ماريا لايلانكا، طليطلة؛ 15-1: دير بيدرا (أرغن)؛ 15-2: خلاء كاستيلال (لاريوخا)؛ 16: أبراج تروال، 17: كنيسة سان أندرس بطليطلة؛ 18: واجهة قصور تورديسياس، 18-1: برج سانتا ليوكاديا، طليطلة؛ 19، 24: مدجّن، الجعفرية؛ 20: برج سانتو دومنجو في دروقة؛ 20-1: قبة الباروديين بمراكش؛ 21، 23: واجهة القصر المدجّن ليدرو الأول في ألكاثار دي إشبيلية؛ يمكن أن يكون مسار هذا العقد، في ميدان الفن المدجّن، مزدوجاً؛ فهناك من له أصول من الجعفرية ثم انتقل إلى المدجّن الأرغني؛ ثم نلاحظ

سان ثيريانو وسان كريستويل بطليطلة، 22: حصن بويتارجو (مدريد)؛ 23: نموذج لعقد مدجّن إشبيلي، 24: كنيسة بيّانوييا دي ألكور (ويلبة)؛ 25: برج سانتا ماريا دي أليكا (سرقسطة)، 26: برج سان بابلو في سرقسطة؛ 27: عقد في مصلى سانتياجو في لاس أوليجاس دي برغش؛ 28: كنيسة بريهويجا (وادي الحجارة).

لوحة مجمعة 58: عقود مقصّصة، تشير إلى أصول للعقود المشرقية في الأخضر والرقعة Raqa: 1، 2، 3: رسم لعقد بمدينة الزهراء؛ 4: من حوض في تطيلة؛ 5: من قلعة بني حمّاد الجزائر؛ 6، 7، 8: المسجد الجامع بقرطبة، النصف الثاني من القرن العاشر (جرى ترميمها)، 1 - 8: الجعفرية، سرقسطة، 9: الخير الدا؛ 10: منارة مسجد حسان بالرباط؛ 11: أبواب «الثور» وإشبيلية، في سور لبلّة، 12، 13: فن إشبيلي مدجّن، 1 - 12: فن مدجّن سان بابلو دي قرطبة، 14: منارة مسجد القباب الأربع، إشبيلية؛ 1 - 14: برج سانتو دومنجو في دروقة؛ 15: برج سان بدرو دي إشبيلية؛ 1 - 15: كنيسة سان خوان بدروقة؛ 16: مصلى أسونثيون دي لاس أوليجاس بيرغش؛ وهي طليطلة المربية؛ 17: مسجد الباب المردوم؛ 18: عقد منزل عربي؛ 19: قاعدة عمود من الرخام، (ق11)، 22: مصلى سان لورنتو، 20: من كنيسة سانتا إيولا ليا، 21: كنيسة سان توركانث (مدريد)، 23: برج سان نيكولاس بمدريد؛ 24: برج سان ميغل أنتو، طليطلة؛ 25: القصر المدجّن في تورديسياس، 26: زليج استامبا من ملقة، 27: كنيسة سانتا أورسولا، (طليطلة).

لوحة مجمعة 60 و 61: عقد مقصّص تتخلله نقاط مدبّية؛ 1: قلعة بني حمّاد بالجزائر، 2: شرحه؛ 3: عقد موحّدي في قرطبة، 4: عقد مشرشر من الجصّ في قصر بينو إرموسو في شاطبة؛ 5، 6: تطور العقد المشرشر الغرناطي؛ 7، 8: الجعفرية، سرقسطة؛ 9:



17: المعبد اليهودي سانتا ماريا لابلانكا، طليطلة؛
17-1: كنيسة بيّا لبا دي أنكور (ويلبة)؛ 18: زخرفة
جصّية في وادي الحجارة.

لوحة مجمعة 65: عقود مفصّصة أو متعددة
الخطوط ذات خطّاف. 1، 2: مسجد القرويين بفاس،
3: منارة المسجد الجامع بصفاقس، تونس؛ 4: باب
آل عدية بالرباط؛ 5: منارة مسجد حسان بالرباط،
6: الخيرالدا، 7، 8: صحن الجصّ في أنكاثر دي
إشبيلية؛ 9: برج سان ماركوس، إشبيلية؛ 10: سان
أندرس بطليطلة؛ 11، 12: من مصلى أسونثيون في
لاس أوليجاس بيرغش؛ 13: واجهة القصر المدجّن
بدرو الأول، أنكاثر دي إشبيلية، 14: زخرفة جصّية في
الفرقة الملكية سانتو دومنجو، غرناطة، 15: نافذة في
إحدى واجهات قصور تورديسياس.

لوحة مجمعة 66: عقود توائم أو ثلاثية ذات
طنف منفرد. 1: منار/محراب مسجد تمال، 2: قبة
الباروديين بمراكش، 3: منار الكتبية، 4: منار مسجد
حسان بالرباط، 5: برج الذهب في إشبيلية؛ 6: كنيسة
سانتا مارينا دي إشبيلية، 7: باب «الثور» وإشبيلية في
سور لبله؛ 8: برج قلعة حرة، الكاريو، قرطبة، 9: أبراج
مدجّنة طليطلة، 10: حوض المنصور، أول نموذج
مفترض للعقود ذات الطنف في هذه اللوحة.

لوحة مجمعة 67: عقود ذات عقدة في زوايا
الطنف. 1: المسجد الموحّدي الكبير في إشبيلية،
2: كنيسة نويسترا سينورا دي لا إيدرا، القسطنطينية
(إشبيلية)؛ 3: باب النبيذ في الحمراء، 4: باب كنيسة
سانتا ماريا دي لافوينتي، وادي الحجارة، 5: واجهة
منزل الفحم، غرناطة، 6: عقد داخل باب العدل،
الحمراء، 7: الباب الرئيسي في شالا، الرباط؛ 8، 11:
نافذة سان ديونيسيو، شريش، 9: زخرفة جصّية في
الحمراء، 10: من منزل نصري بفرناطة، 12: زخرفة

وجوده في الفن المرابطي والموحّدي في الأندلس
وشمال أفريقيا، رغم أننا لا نجد في المسجد الجامع
إشبيلية، أو في الخيرالدا حيث المخطط الخاص به
يتسم بالغموض الشديد (9) مقارنة بالوضوح الذي
عليه في (8)، ومن الناحية العملية نجد أن المدجّن
الإشبيلي لا يعرفه ماعدا رقم 10؛ أما بالنسبة لطلطلة
فقد سبق القول بوجوده في سان أندرس، وبرج سانتا
ليوكاديا والمعبد اليهودي سانتا ماريا لابلانكا.

لوحة مجمعة 63: عقد ذو ستارة acortinado،
1: المسجد الجامع في تلمسان؛ 2: المسجد الجامع في
الجزائر؛ 3: مسجد القرويين بفاس، 4: مسجد تمال؛
5: الكتبية، 6: باب قسبة عدية بالرباط؛ 7: الخيرالدا؛
8: خشب طليطلي مدجّن، دير سان كليمنتي، 9: قصر
آل قرطبة، أستجة؛ 10: زخرفة جصّية في منزل أوليا
إشبيلية؛ 11: صالة العدل، أنكاثر دي إشبيلية؛ 12:
مصلى أسونثيون، لاس أوليجاس بيرغش، 13: زخارف
جصّية في حصن مدينة بومار (برغش)؛ 14: منزل
مدجّن، دير سان خوان دي لابنتنثيا، طليطلة، 15:
المصلى الملكي بقرطبة، 16: منزل ميسا، طليطلة.

لوحة مجمعة 64: عقد ذو عقدة أو أسطوانة في
المفتاح. 1: شرائط ذات فصوص في مدينة الزهراء،
2 شرائط ذات فصوص في الزخارف الجصّية في
سامراء؛ 3: عقود الجعفرية بسرقسطة؛ 4، 5: منارة
مسجد حسان بالرباط، 6: منارة الكتبية؛ 8: باب
موحّدي في سور الرباط، 9: الخيرالدا، 9-1: كاستيخو
دي Talhara، في «قُسُوم» (إشبيلية)؛ 10:
برج سان بدرو، إشبيلية؛ 10-1: كنيسة سان ديونيسيو،
شريش، 11: كنيسة سانتا ماريا، إشبيلية، 12، 13:
المسجد الجامع في القيروان (ق 11-13)؛ 14:
زخارف جصّية في المعبد اليهودي الترانستو بطليطلة؛
15: عقد المحراب، مسجد مشور، الحمراء، 16: سانتا
كتالينا، إشبيلية؛ 16-1: كنيسة سان رومان، طليطلة.



دورا؛ 1: لاس بالوماس (بطليروس) من البرج المدجّن في الكنيسة، 2: بويلا الملكة (بطليروس)، من برج مدجّن في الكنيسة، 3: بويلا دي ألكوثير (بطليروس)، من الكنيسة؛ 3-1: كنيسة سان بدرو دي لاسنثيا، 4: منزل مدجّن في قصرش، 5: بانكة في بطليروس، 6: مشكاة برج إسبانتا برّوس، قسبة بطليروس، 7: صحن في دير جوادا لوبي (قصرش)؛ 8: برج بالوماس (بطليروس).

جصّية في الغرفة الملكية في سانتو دومنجو، غرناطة.

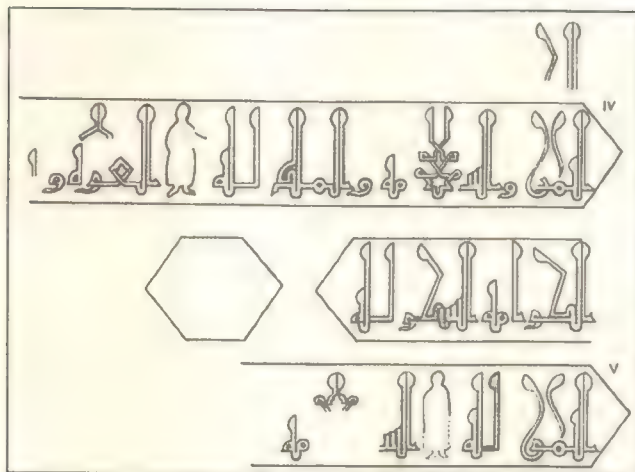
لوحة مجمعة 68: عقود متراكبة، وخط الحدائر على مستويات مختلفة؛- 1: باب بيساجرا القديم، طليطلة، 2: الواجهة الشمالية لمسجد الباب المردوم، 3: واجهة سور ألكاثار دي إشبيلية، 4: الواجهة الشمالية في مسجد الباب المردوم، 5: برج سان بارتولومية بطليطلة، 6: مصلى سان لورنثو بطليطلة؛ 7، 8: الخيراندا؛ 9: منارة رباط تيط (المغرب)؛ 10: كنيسة سان أندرس بطليطلة، 11: برج سانتو دومنجو بدروقة، 12: كاستيخو دي Talhara، «قُصُوم» إشبيلية، 13: باب ألو، الرباط، 14: كنيسة أومنيوم سانتوورم، إشبيلية، 15: برج الذهب بإشبيلية.

لوحة مجمعة 68 - 1: عقود توجد في مستطيل

غائر وكأنها طئف غير حقيقي: ليس من السهل العثور على أصول هذا الصنف من العقود، ويبدو أنه ولد في العمارة الرومانية من الأجرّ في قشتالة وليون، ويمكن أن نشهد شيئاً منه في الأبواب الجانبية للواجهة المطلة على شارع مسجد الباب المردوم، وكذا في عقود صغيرة عليها في مسجد تورنرياس، ثم في الفن الموخدي، حيث نجد أن أبواب المسجد تميل إلى إطار عبارة عن عقد في مستطيل في المدخل، مثلما نجد في صحن المسجد الجامع بإشبيلية: نرى هذا النموذج أيضاً في صحن لاماجدالينا في جيان (A). نرى في هذه اللوحة بعض النماذج من الكنائس المدجّنة: 1: مذبح سان لورنثو في ساماجون، 2: سان رومان بطليطلة، 3: برج سان ميغل الأثنو بطليطلة، 4: مصلى حصن شقورة (جيان)؛ 5: كنيسة سان بدرو في بريهوجا، 6: سانتا كلارا، وادي الحجارة، 7: برج سانتا ماريا في إيسكاس (طليطلة)؛ 8: كنيسة أروش (ويلبة)، الشكل (B) من الباب البرج في حصن موكلين (غرناطة).

لوحة مجمعة 69: عقود مدجّنة في إكستريما

2



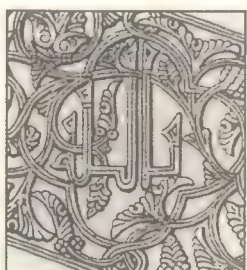
1



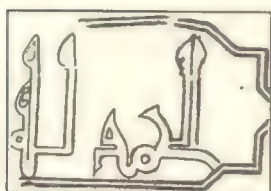
3



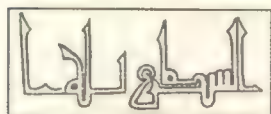
4



5



6



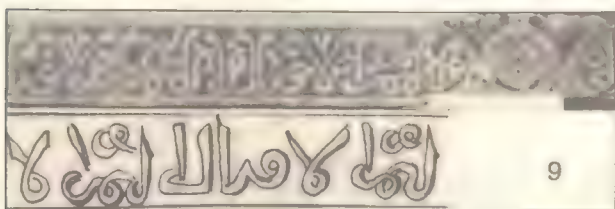
8



7



9



11



10



14



13



12



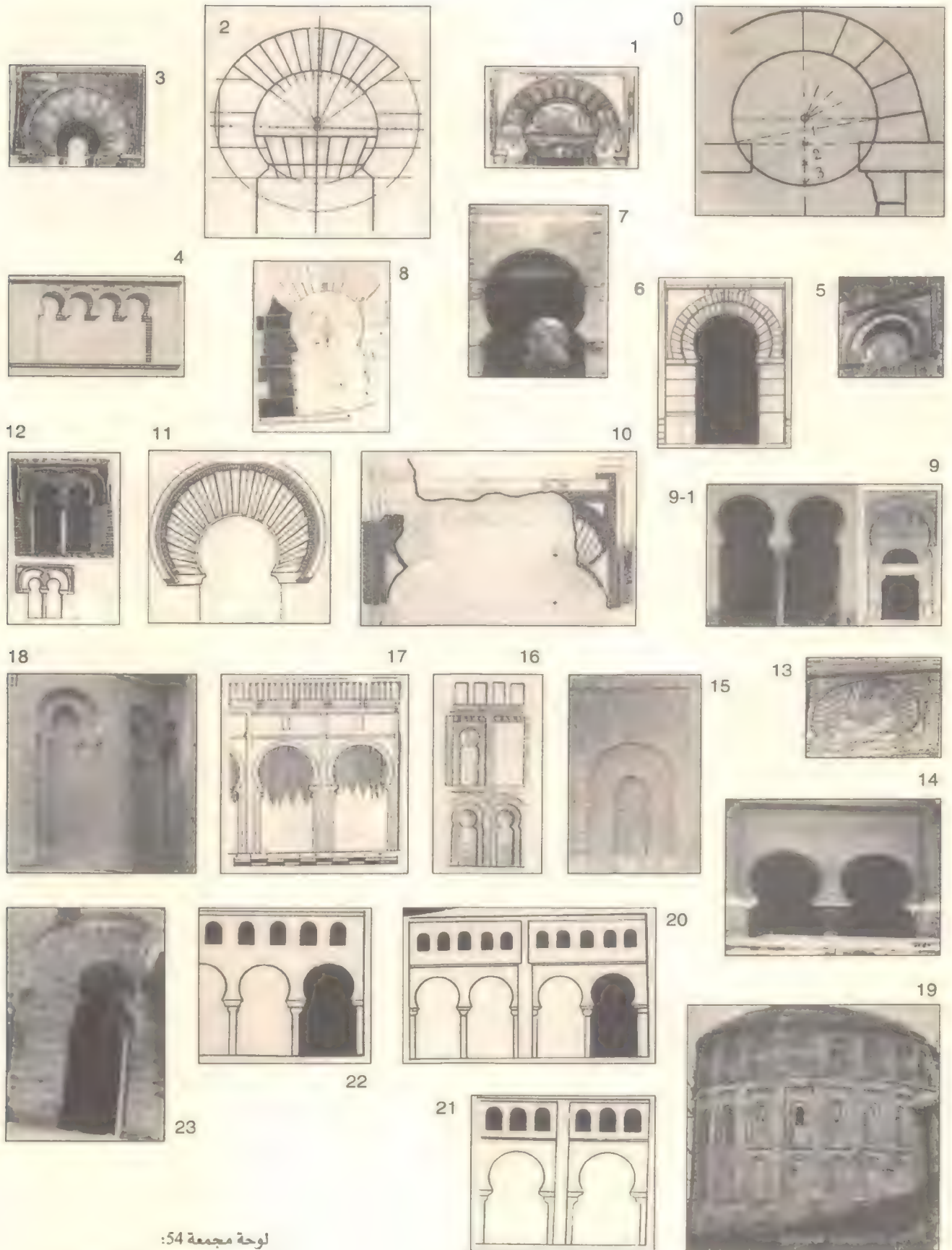
لوحة مجمعة 53-1:

نقوش كتابية عربية في مبان مسيحية أو مدجنة.



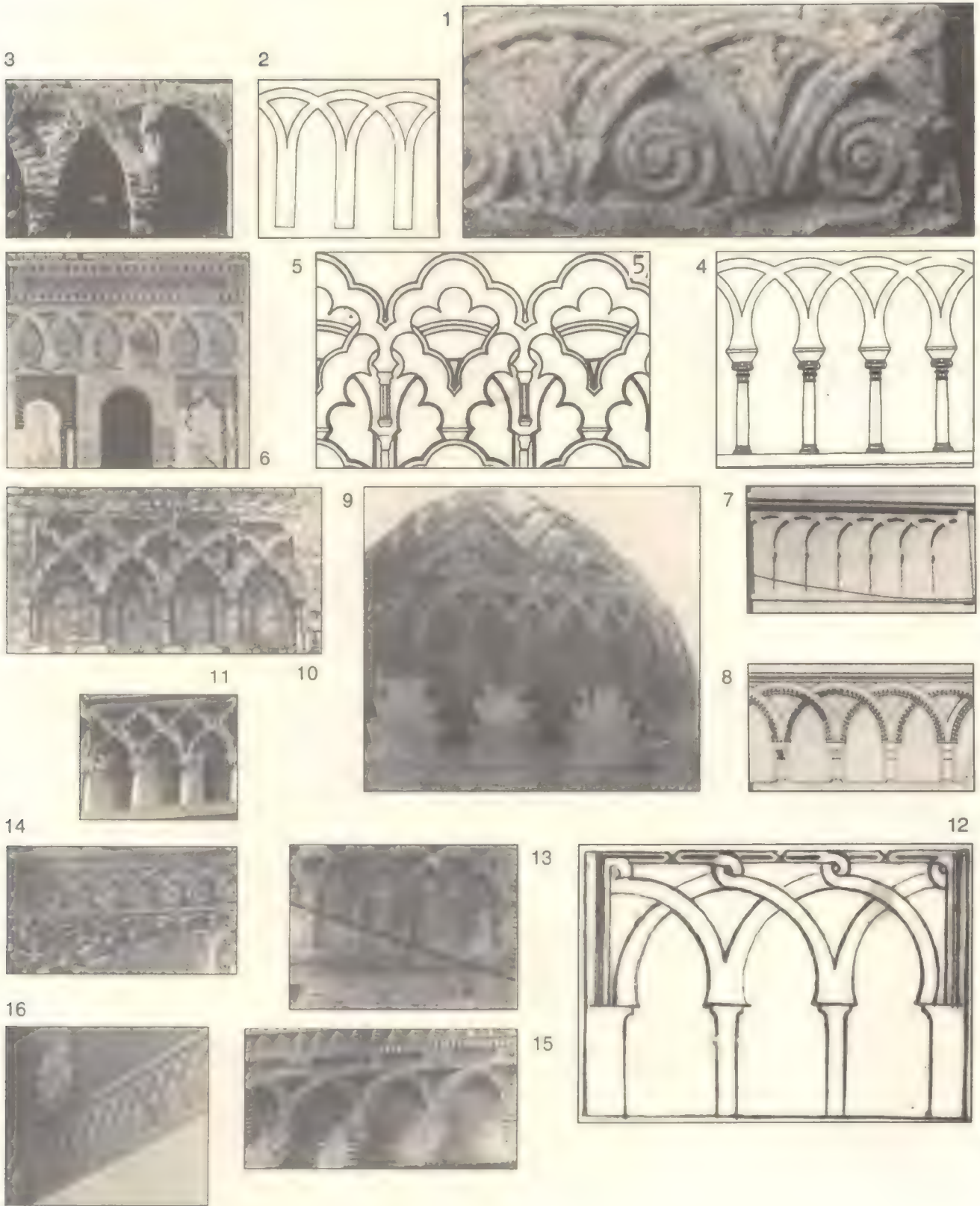
لوحة مجمعة 2-53:

فن التصوير من النمط العربي في مبان دينية مسيحية أو مدجئة.

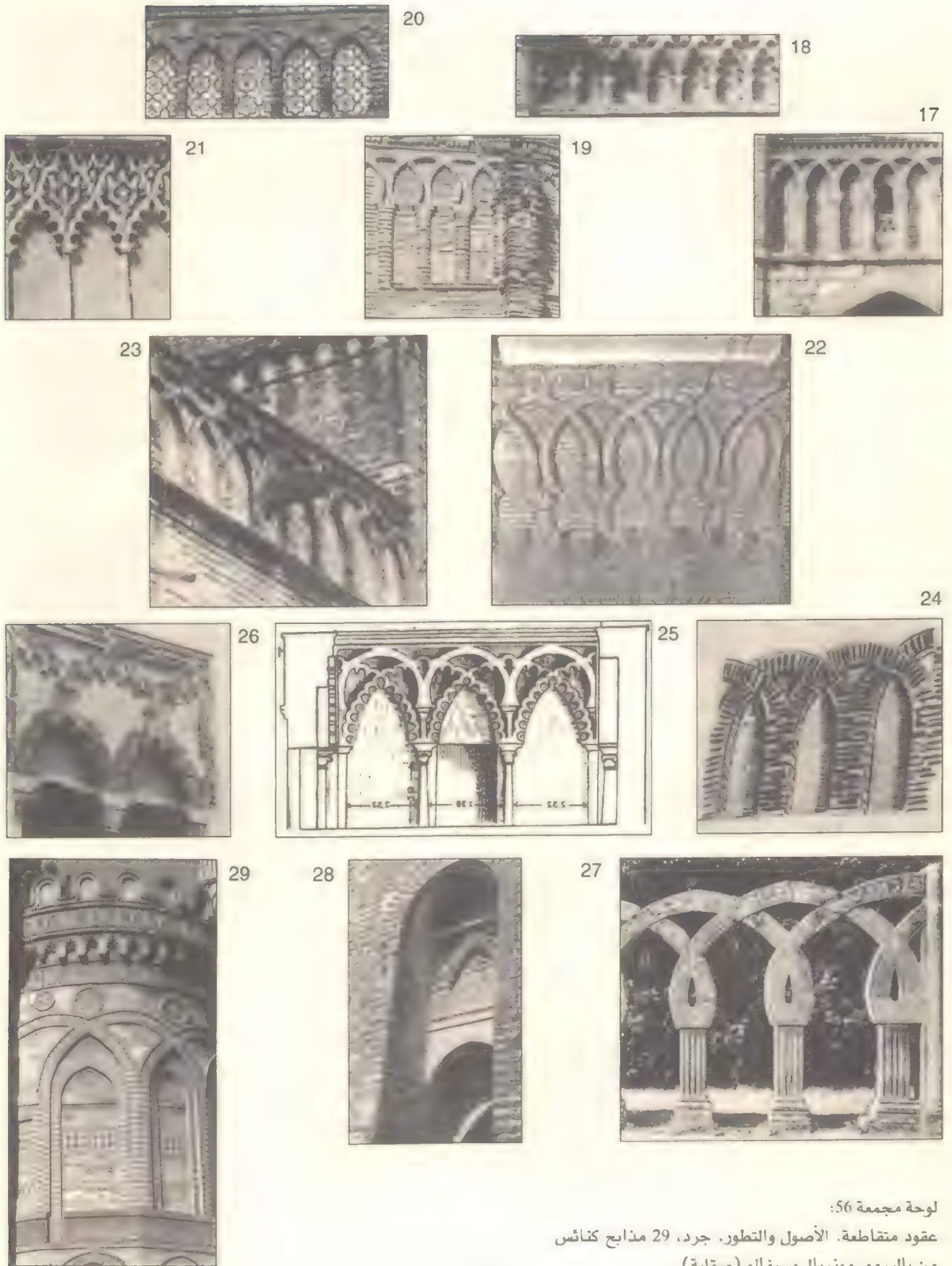


لوحة مجمعة 54:

العقد الحدوي. الأصول والتطور. جرد.

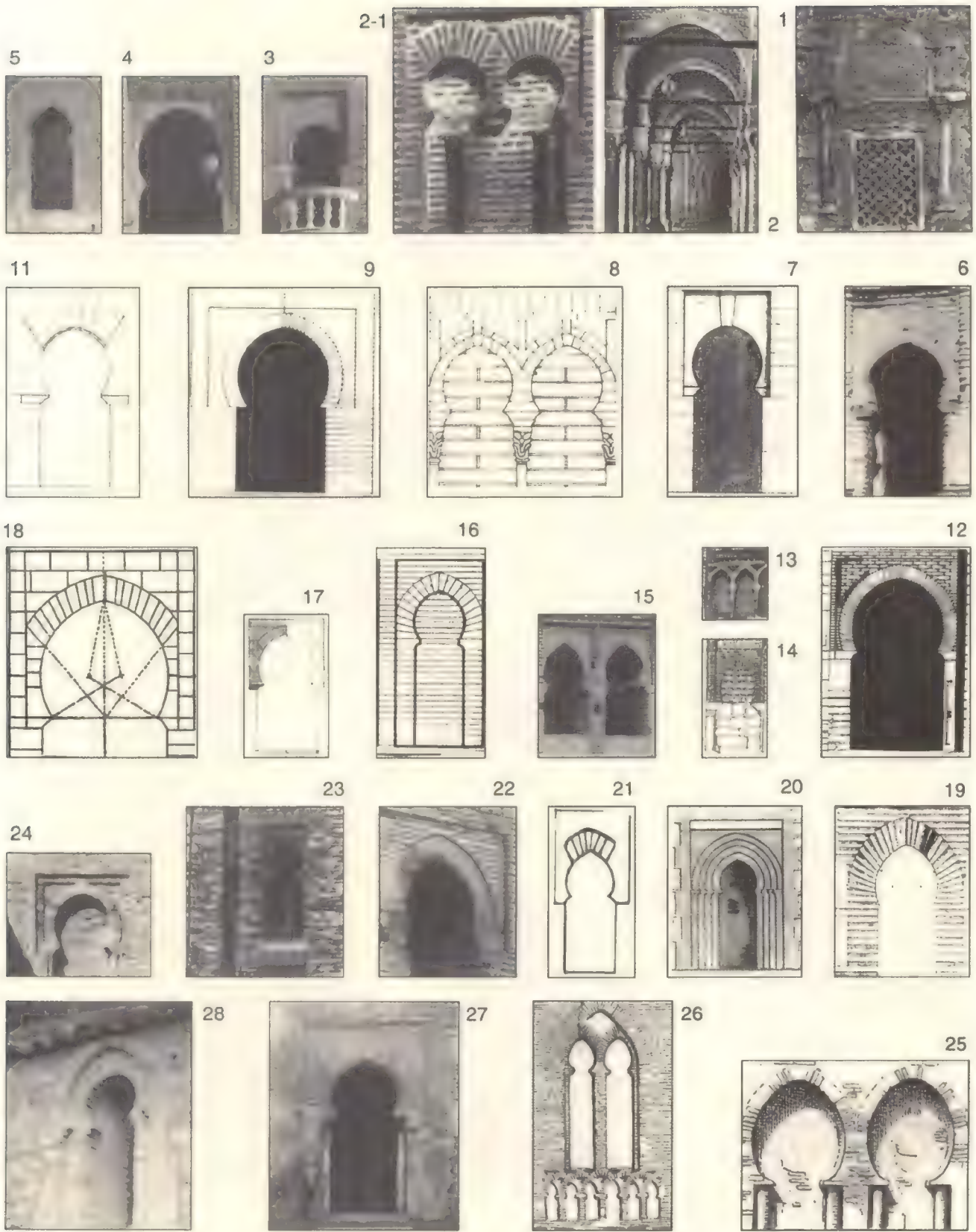


لوحة مجمعة 55:
عقود متقاطعة. الأصول والتطور. جرد.

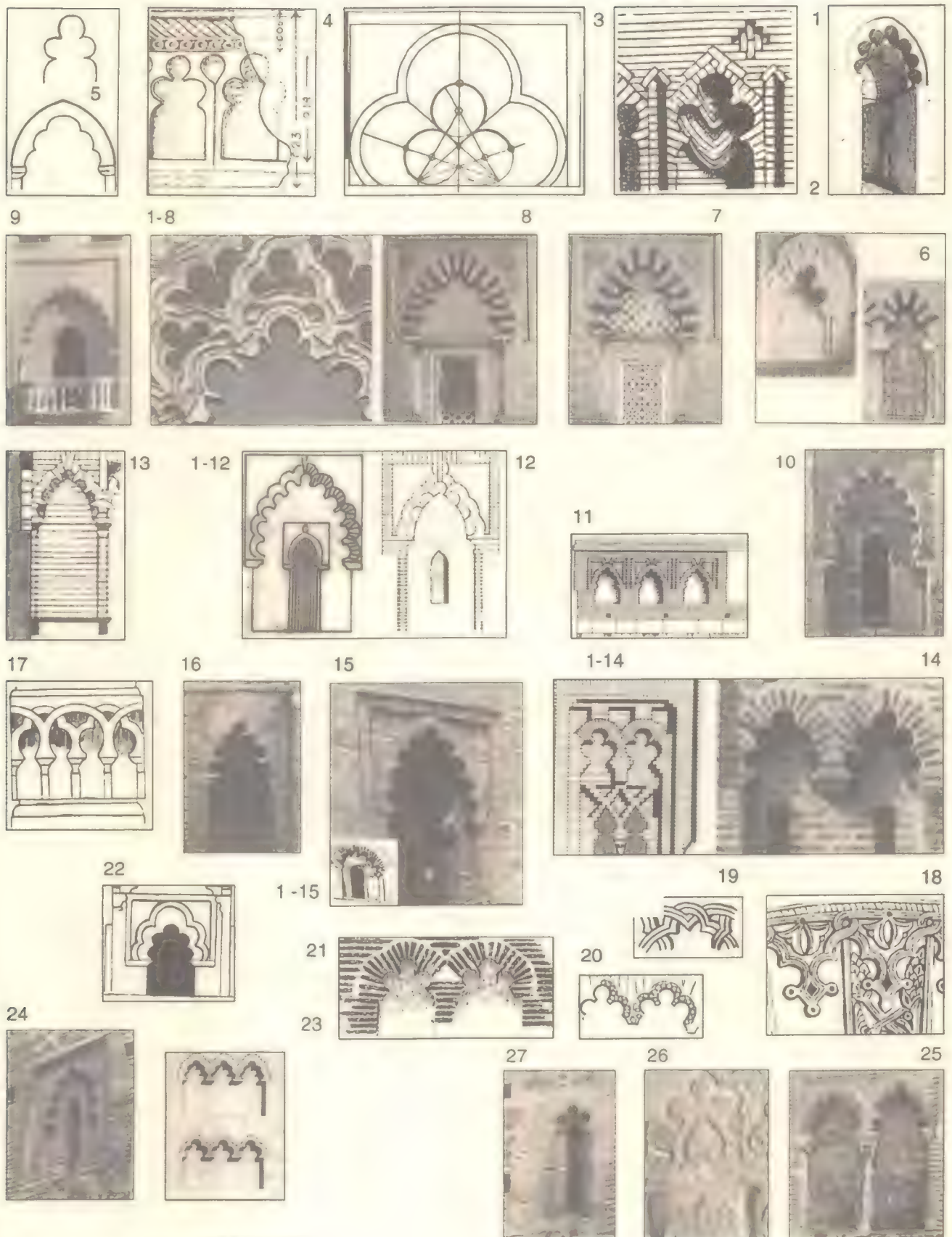


لوحة مجمعة 56:

عقود متقاطعة. الأصول والتطور. جرد، 29 مذابح كنائس
من باليرمو، مونريال وسيفالو (صقلية).

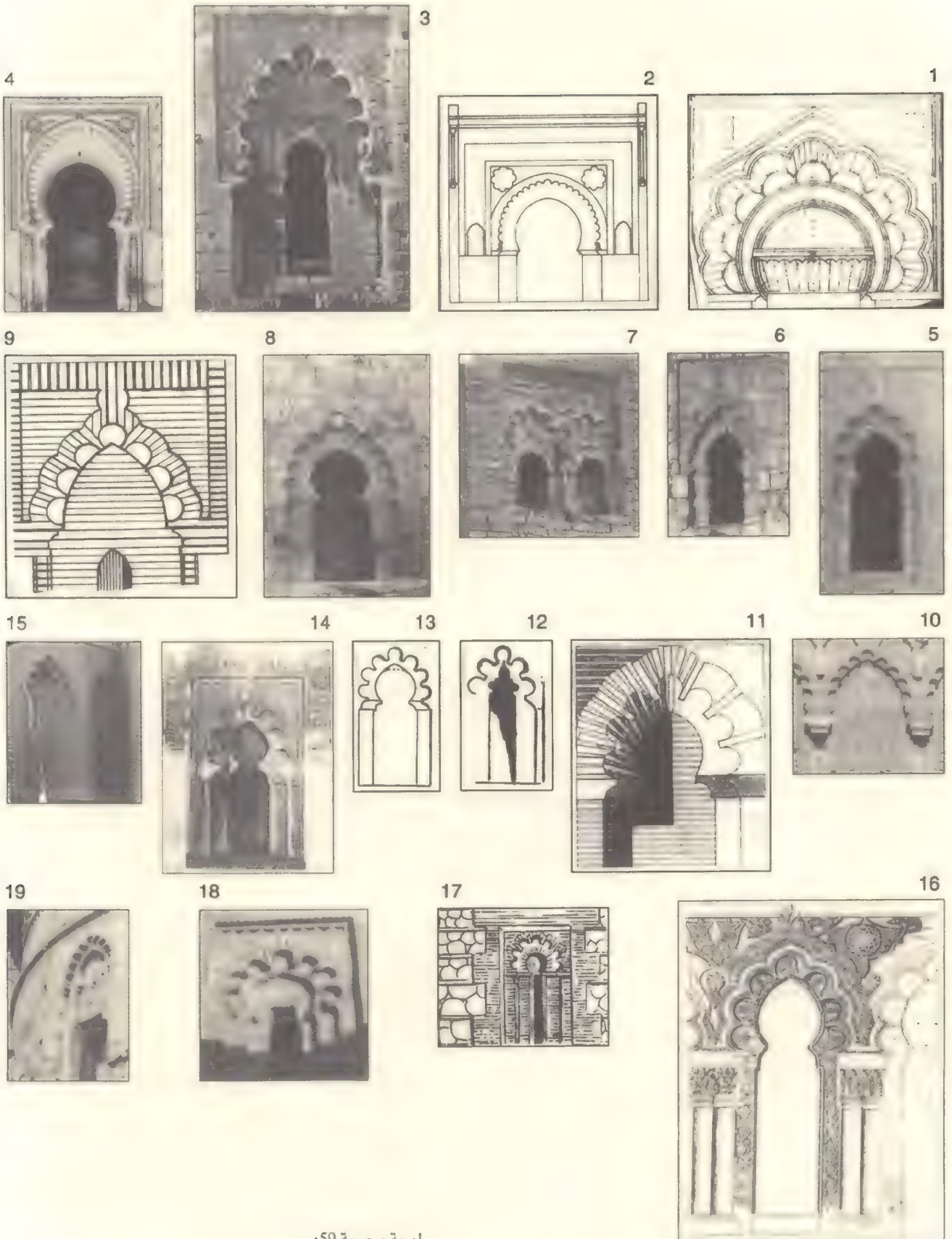


لوحة مجمعة 57:
عقود حدودية حادة. الأصول والتطور. جرد.



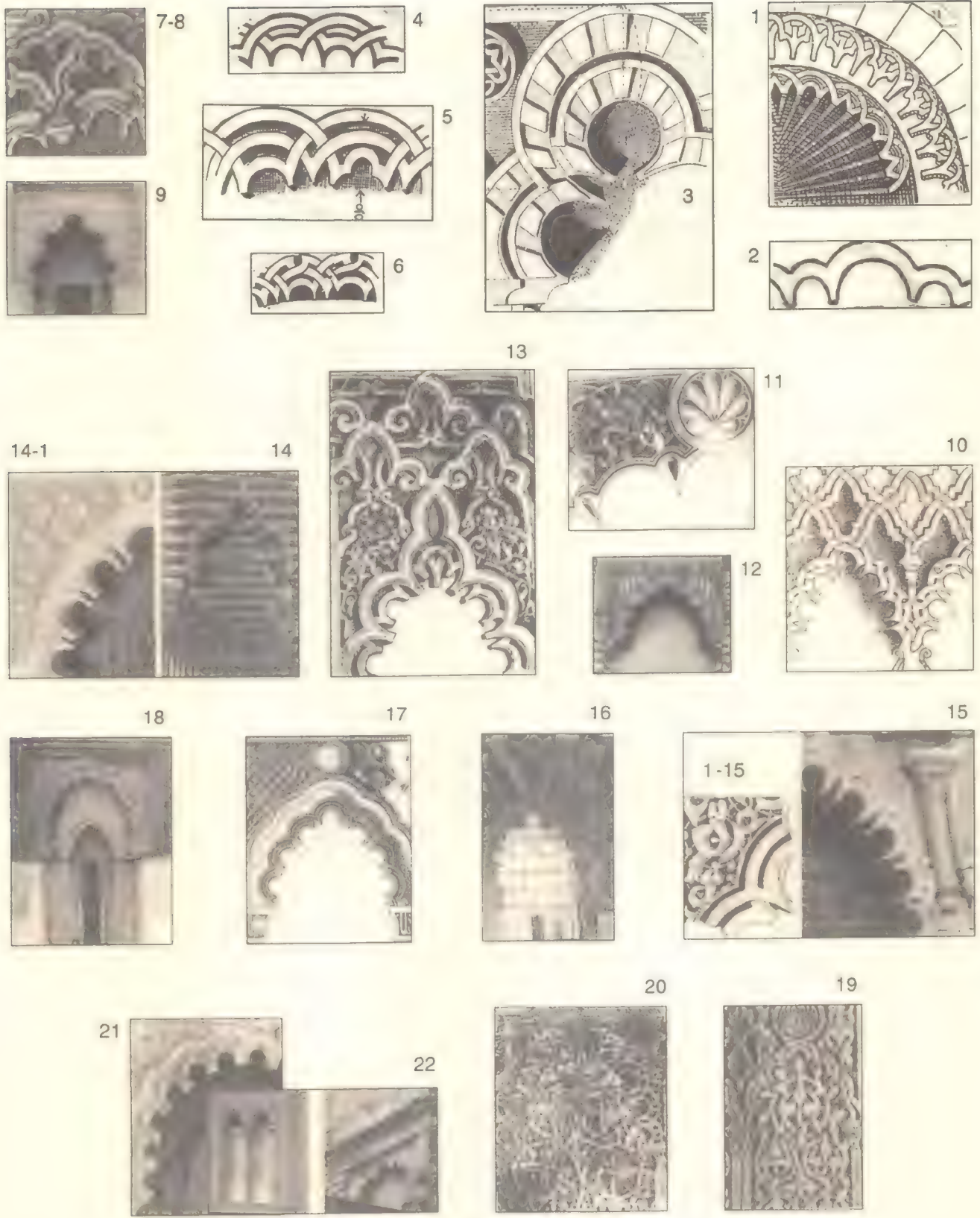
لوحة مجمعة 58:

عقود مفصصة حادة. الأصول والتطور. جرد.



لوحة مجمعة 59:

عقود حدوية تحيط بها عقود مفصصة. الأصول والتطور. جرد.



لوحة مجمعة 60:

عقود مفصصة مدببة. الأصول والتطور. جرد.



23

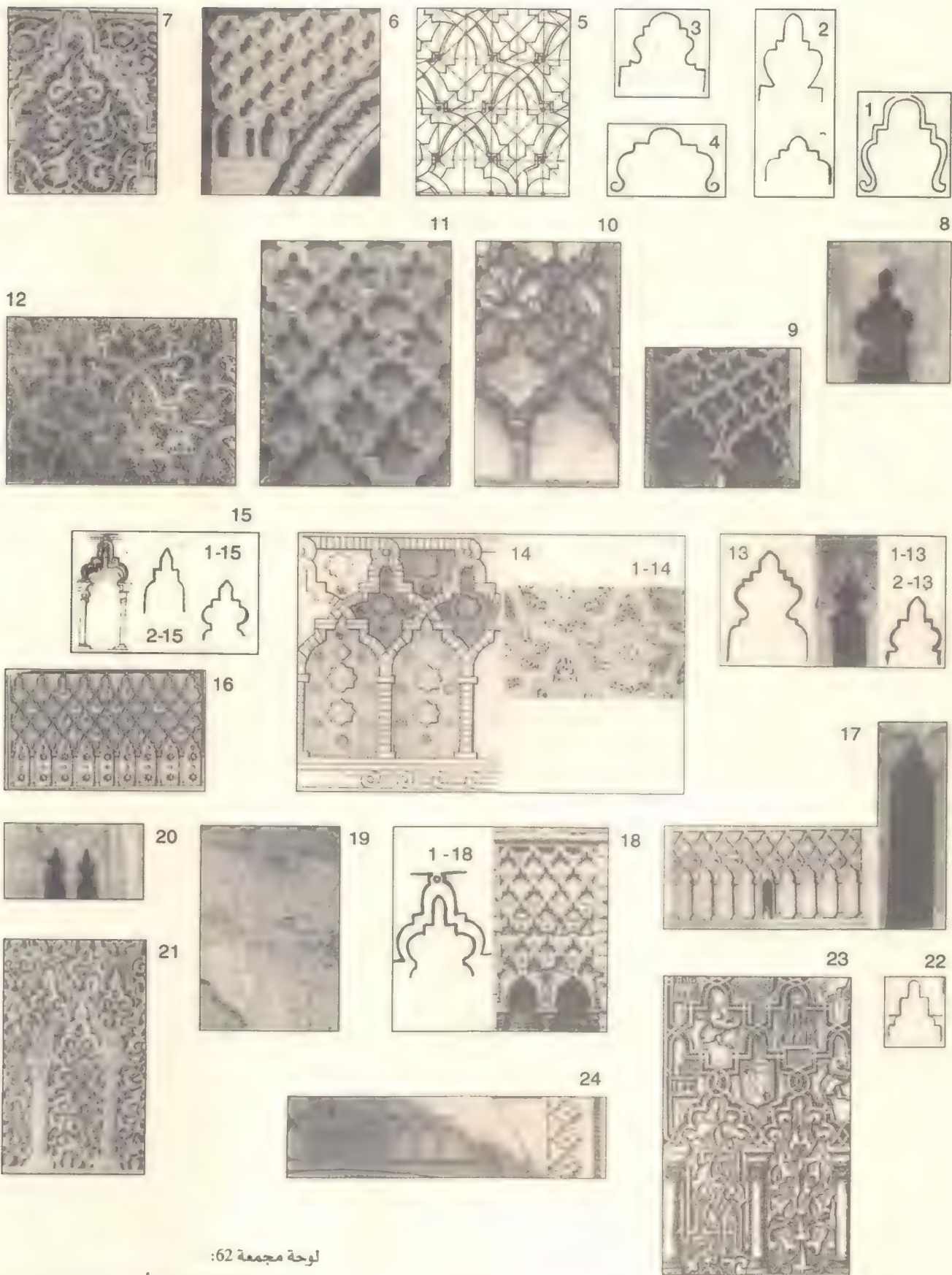


24



25

لوحة مجمعة 61:
عقود مفصصة مدبية. جرد.

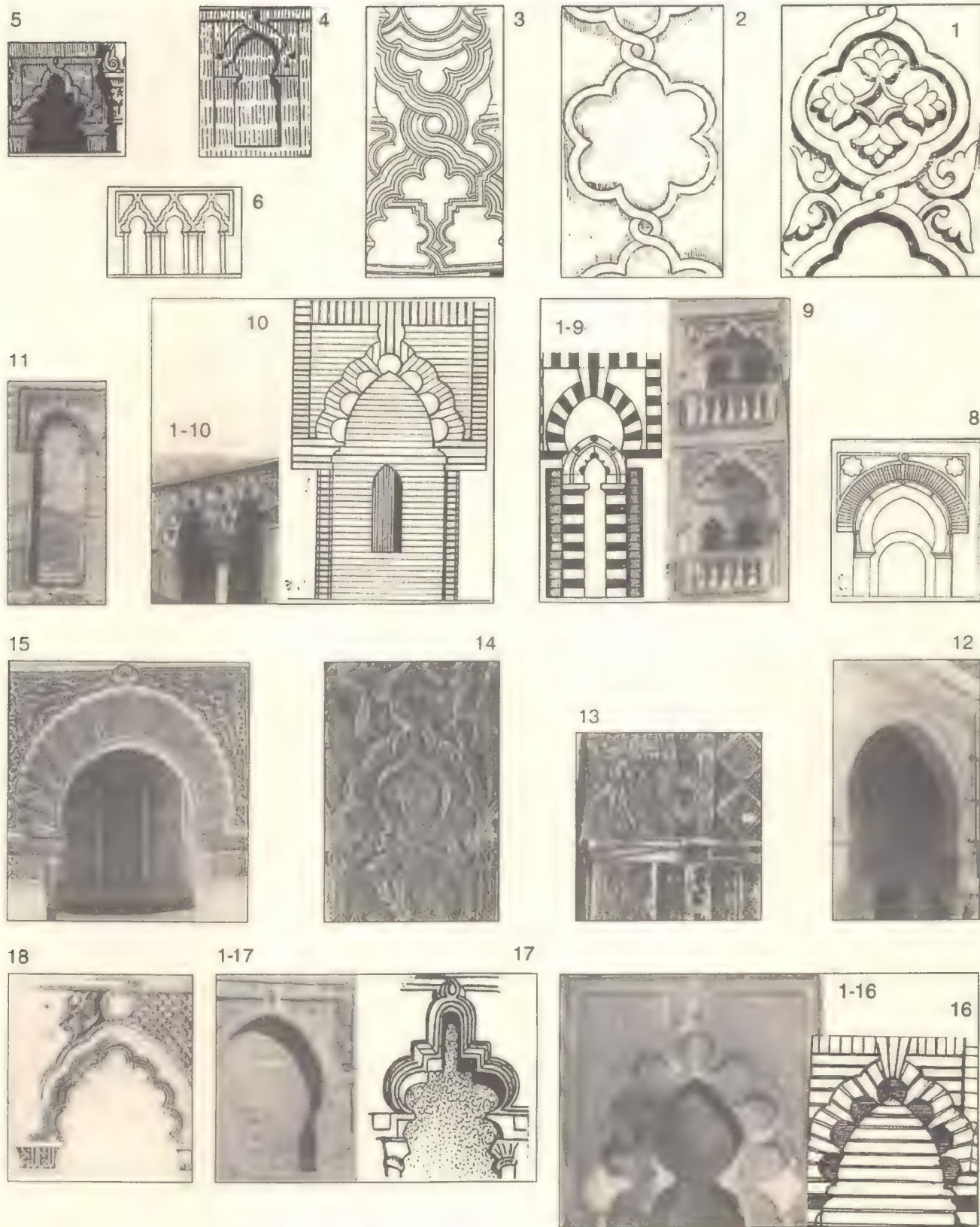


لوحة مجمعة 62:

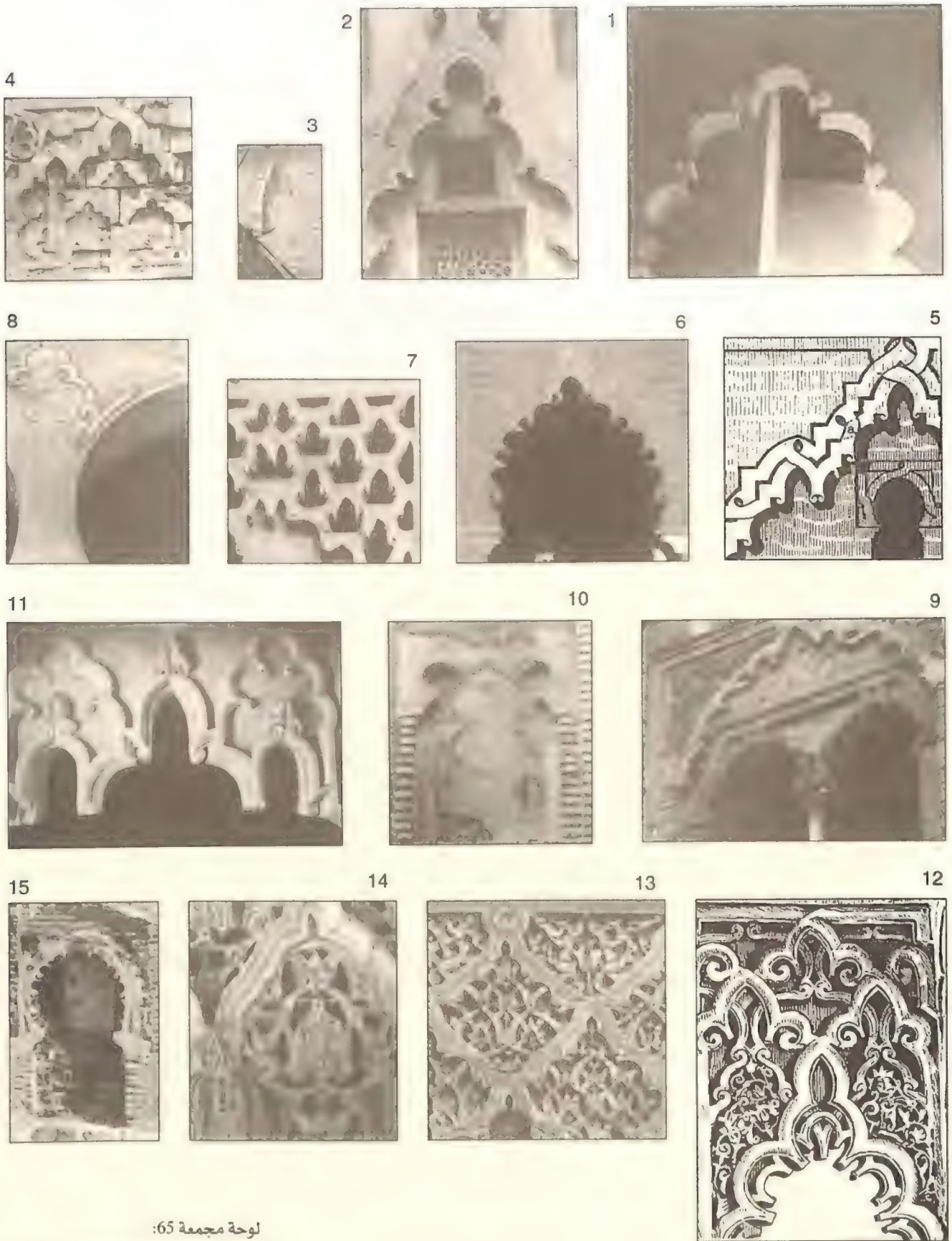
عقود متعددة الخطوط، الأصول والتطور، جرد.



لوحة مجمعة 63:
عقود ذات ستائر. جرد.

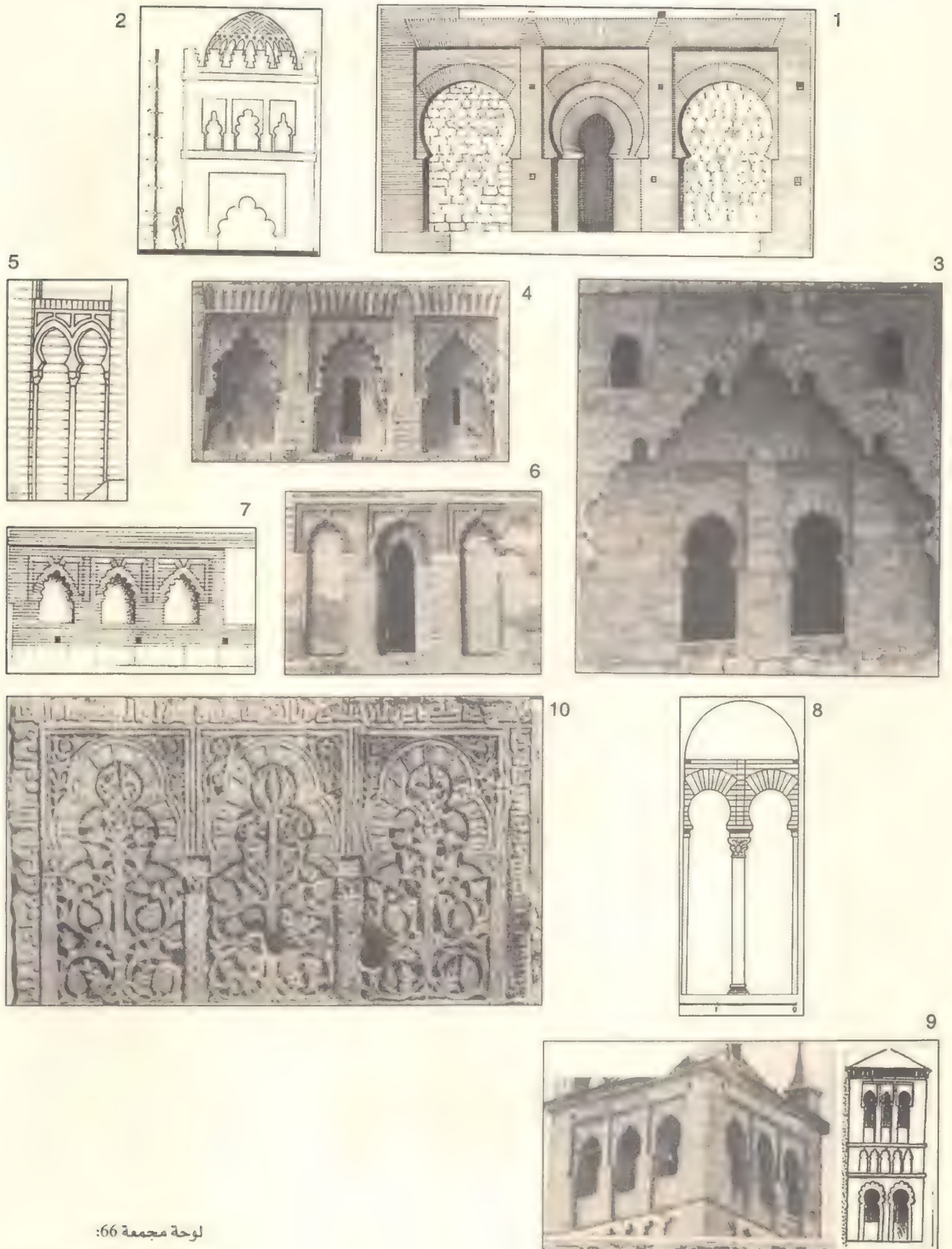


لوحة مجمعة 64:
عقود ذات عقد (ميم) في المفتاح. جرد.



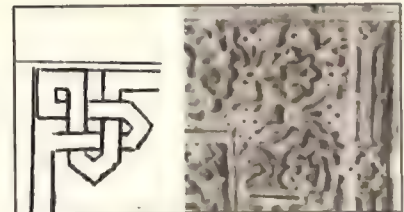
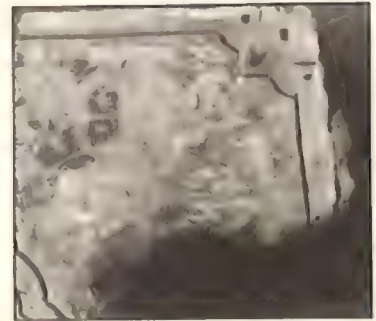
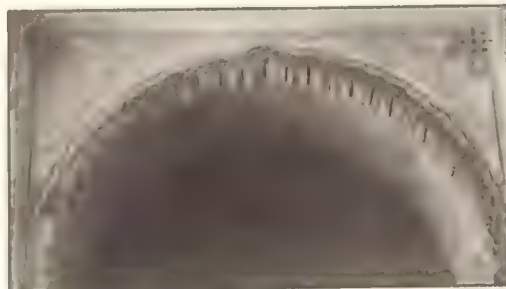
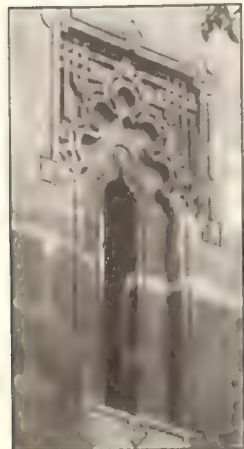
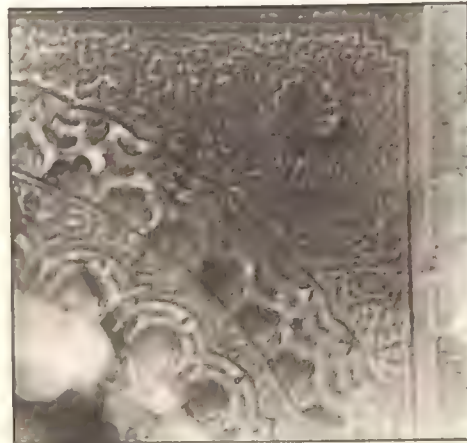
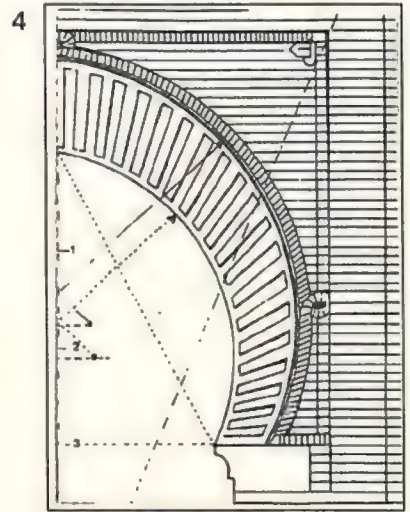
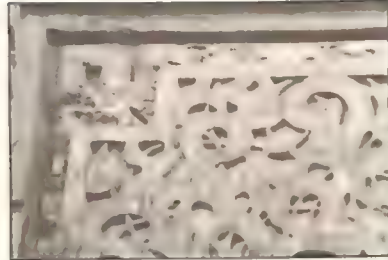
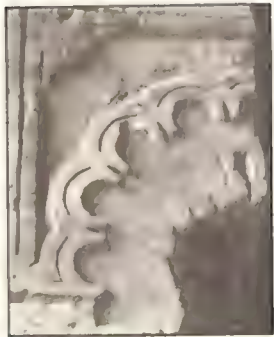
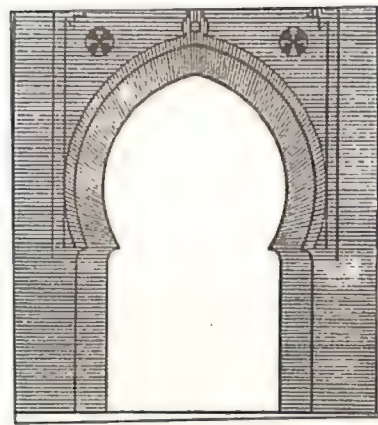
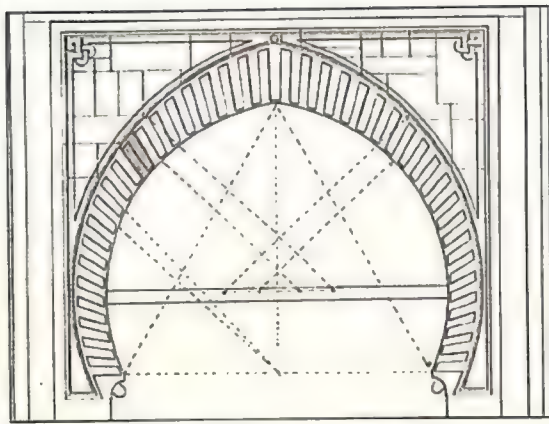
لوحة مجمعة 65:

عقود مفصصة ذات خطاطيف، جرد.



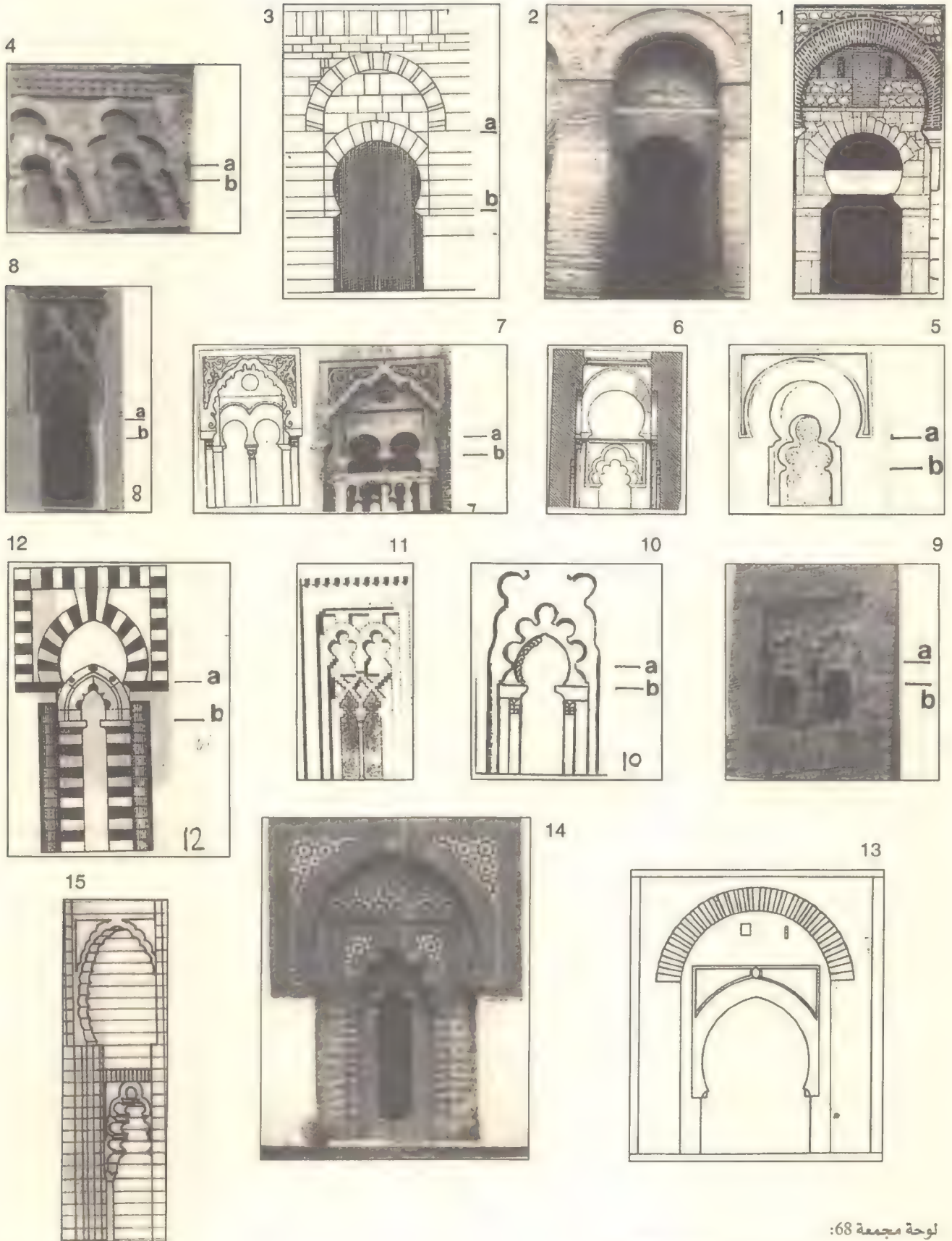
لوحة مجمعة 66:

عقود ذات طائف في دي. جرد.

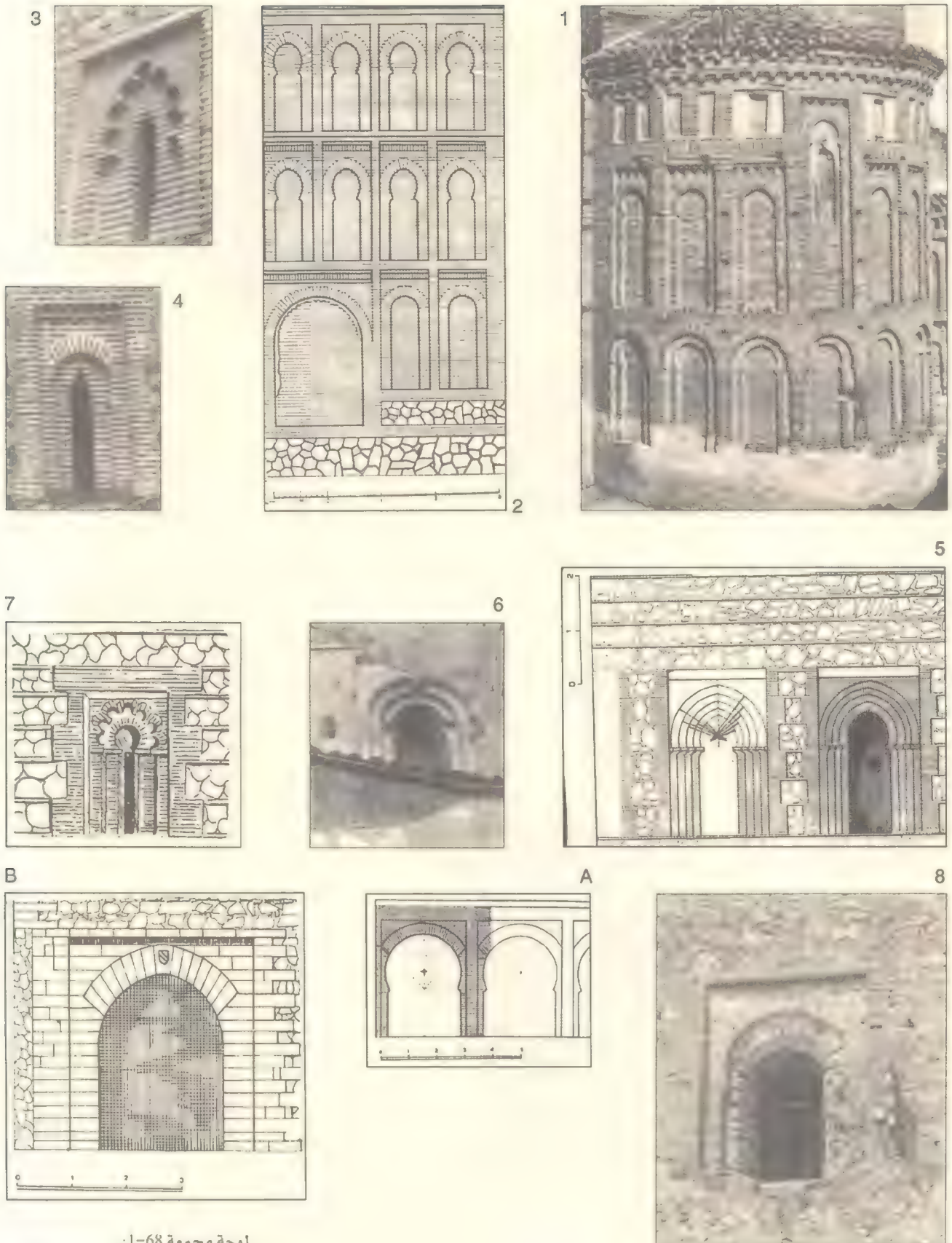


لوحة مجمعة 67:

عقود ذات أطباق نجمية في زوايا الطنّف.

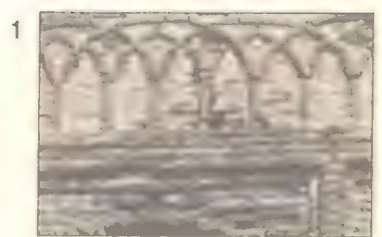


لوحة مجمعة 68:
عقود متراكبة ذات حدائر على مستويات مختلفة. جرد.



لوحة مجمعة 1-68:

عقود مرسومة داخل مستطيل غائر.



لوحة مجمعة 69:
عقود عقود مدجنة في إكستريمادورا.

الفصل الرابع

إشبيلية

مدخل،

تلمسان (1136م) والقرويين (1145م) ومسجد ندروما Nedroma (1145م) في الأراضي الجزائرية. هنا نذكر الحكام الجدد من الموحدين الذين جعلوا من المغرب والأندلس دولة واحدة وفي عهدهم أقيمت المساجد الجامعة الثلاثة المذكورة والمسجد الجامع الإشبيلي، وهم: يوسف عبد المؤمن (-1145 1163م) وأبو يعقوب الذي جعل من إشبيلية العاصمة (1163 - 1184م) وأبو يوسف يعقوب (1184 - 1199م) وهو الملقب بالمنصور، أي القائد الذي انتصر في معركة الأركوش Alarcos (1195م)؛ وقد جاء هؤلاء الخلفاء بعد الأسرة المرابطية، ومن بينها يوسف بن تاشفين وعلي بن يوسف، إذ انتهى حكم ذلك الأخير عام 1145م. تمكن الموحدون من الاستيلاء على العاصمة مراكش عام 1147م. وفي عهد الخليفة الموحدي الرابع، الذي خسر معركة «العقاب» Navas de Talosa (1198 - 1213م) جرت عملية ترميم مهمة في مسجد القرويين، وقام هؤلاء الحكام الموحدون الملقبون بالخليفة أمير المؤمنين، سيراً على ما كان قائماً في عصر الخلافة في قرطبة، بإدخال تعديلات ضخمة على أسوار كل من مراكش وفاس وإشبيلية، وتولى أمر ذلك فريق من المعماريين يبرز من بينهم الإسباني باسو Baso وعلي الجمارة Ghomara وهما الفنّان أو المهندسان المعماريان اللذان قاما على أمر المسجد الجامع في إشبيلية؛ وخلال السنوات الأخيرة من حكم المنصور كان عليه مواجهة التمرد الذي قام به بنو غنية، المدافعون عن الحقوق المرابطية في إفريقية،

ثلاثة مساجد، منقوصة، هي التي وصلت إلينا حتى اليوم في إشبيلية، هي مسجد السليبادور، عصر الإمارة، والمسجد الموحدي الجامع ومعه المنارة (الخير الدا)، وهذان المسجدان كانت تؤدي فيهما صلاة الجمعة إذ يطلق عليهما المساجد الجامعة، وكل واحد طبقاً للزمان الذي أنشئ فيه، ثم مسجد ثالث صغير هو مسجد Cuatrohabitاس بالقرب من المدينة، ولحسن الحظ نجد أن المساجد الثلاثة لازالت تحتفظ بمأذنها، ولو أنها غير كاملة، فهناك الخير الدا التي يصل ارتفاعها إلى 50 - 51م للطابق الأول، وبذلك تسيطر على المشهد العام للمدينة. وإذا ما كان المسجد الموحدي الجامع (1172 - 1197م) يُصنّف على أنه مبنى شقيق للمساجد الكبرى التي شيدها الموحدون في شمال أفريقيا فلا يمكن أن نقول الشيء نفسه عن المساجد التي ترجع إلى عصر المرابطين، التي غابت بالكامل من مدينة منطقة باطنية، ومن مدن أخرى في الأندلس، وبذلك فعندما نريد فهم أصول الفن الموحدي وتطوره في إشبيلية علينا أن نرجع إلى المساجد في شمال أفريقيا، وعلى سبيل التحديد مسجد تمال (1153 - 1154م) ومسجد الكتبية بمراكش (1158 - 1162م) ثم مسجد حسان بالرباط (1189 - 1195م) ومسجد قسبة مراكش، الذي بدأ البناء فيه عام 1182م، وهذه المساجد تضرب بجذورها في الأراضي الجزائرية (المساجد الجامعة)، أو تعود إليها، ومهما المسجد الإشبيلي (ابتداء من عام 1096م) وفي



كان يوجد في إشبيلية - كما هو الحال في كل من طليطلة وقرطبة - أقلية مستعربة وعبرية أثناء الحكم العربي، لكن الوثائق المتعلقة بهاتين الطائفتين قليلة بالمقارنة بما نجده متعلقاً بقرطبة وطلطلة، غير أنه ربما كان ما يحدث في هاتين مؤثر على ما كان يحدث في إشبيلية في البداية. جرى طرد أحفاد المستعربين واليهود الذين كانوا يقيمون في إشبيلية منذ القرن الثامن، على يد المرابطين والموحدين طوال القرن الثاني عشر، الأمر الذي اضطر الكثيرين منهم للذهاب للعيش في طليطلة ومحافظةها، وقد استقبلت المدينة، إضافة إلى هذه الأعداد من السكان، السمات الفنية الموحدية التي أخذت تغزو مبانيها تدريجياً، وقد ارتبط هذا الاتجاه بالرغبة في اتخاذ «الفن العربي الجديد» في العمارة القشتالية التي رزحت، حتى ذلك الحين، تحت وطأة الموروث العربي المحلي ذي الطابع الأموي القرطبي؛ عندما أوت طليطلة المستعربين واليهود الأندلسيين، هل اتخذت أيد عاملة جديدة معربة على يد المرابطين والموحدين؟ عرضت قبل ذلك في الفصل الثالث أن مدينة طليطلة قد شهدت، بشكل تدريجي، الانتقال التدريجي من الفن العربي المحلي إلى فن أندلسي جديد، هو الفن الموحدي، ومن الناحية الفنية أحدث ذلك تأثيره في العمارة والزخرفة الجصية، حيث شهدت هذه الأخيرة تجديداً كاملاً وكان الزخرفة الجصية لم تكن موجودة سلفاً، أي كأنه لم تكن هناك زخرفة جصية عربية محلية اللهم إلا القليل الذي بقي في القصور والمنازل المهمة، وتمثل في بعض النقوش الكتابية التي نشدها في الكمرات أو الأشرطة في الأسقف، وكلها عبارة عن عناصر زخرفية منحوتة على الطريقة القرطبية القديمة كما رأينا. أما بالنسبة للعمارة الحربية نجد أن قشتالة امتلأت بالحصون ذات الأبواب المزودة بالفتحات والأبراج البرانية المأخوذة عن الدفاعات الموحدية؛ وبعد عام 1212م أي عام موقعة العقاب، نجد أن القشتاليتين عاشتا اجتياح الفن

وهم من قاموا عام 1193م بإنشاء مسجد مهم في توزور، حيث نجد أن المحراب يضم تاريخ بناء المسجد واسم راعيه، وقد دافع بعض الباحثين عن التوجه الفني في هذا المسجد واعتبروه صدى للفن الموحدي ولو أنه يحمل أكثر من بصمة من الفن الموحدي، أي أنه يمثل في حقيقة الأمر مرحلة فنية انتقالية تتسم بالشراء الزخرفي في الجص في الواجهة وداخل المحراب، وهذا ما يتناقض مع المسجدين الآخرين الرئيسيين في المغرب اللذين أقامهما الموحدون.

«أن تحكم بعد الموت»، هذا هو الشعار الذي ينبغي أن نصف به العمارة الموحدية، ويلاحظ أن سلطة الموحدين التي تجسدت في الخير والدا والمسيح الجامع في الرباط كان لها تأثير واسع في شمال أفريقيا ابتداء من شواطئ الأطلنطي حتى طرابلس وكذا في الأندلس وشرقه وجنوب البرتغال. أما قشتالة أو القشتاليتين فقد ظلت خارج دائرة هيمنة الإمبراطورية الجديدة، اللهم إلا بعض الرزايا العابرة وبعض الغزوات الفاشلة، ومع هذا ففي هذه الأراضي المسيحية ظهرت تأثيرات الفن الموحدي مع نهاية القرن الثاني عشر والنصف الأول من الثالث عشر في الكنائس والعمارة المدنية، وبالتالي فقد أصبحت منذ ذلك الحين تحمل بصمة ما نطلق عليه «الفن العربي الجديد»؛ والمبنى الرئيسي الذي يعكس هذا هو، كما شهدنا في الفصل الثالث من هذا الكتاب، مصلّى أسونثيون الذي شيد في دير لاس أوليجاس بيرغش، أثناء حكم الملك ألفونسو الثامن، وهو عمل منقول عن الفن الموحدي الأندلسي، رغم أننا لم نرصد أي نموذج محدد لهذا المصلّى في إشبيلية أو المغرب، باستثناء القبة ذات الأوتار المنقولة عن أحد قباب منار مسجد الكتبية؛ كما لم نتعرف أيضاً كما قلنا، على نموذج أندلسي محدد يعتبر سابقة للمعبد اليهودي سانتا ماريا لابلانكا في طليطلة، (ق13)، الذي يتسم بأنه يحمل البصمات الموحدية بشكل صريح.



الجامع القديم الذي جرت تكسيته بالزخارف الجصية المماثلة لزخارف المساجد في المغرب خلال القرن الثاني عشر. هناك أيضاً أصداء للفن الموحدى طوال القرن الثالث عشر في إفريقية والقاهرة وتمثل هذا في زخارف جصية رائعة أبرز ما فيها نقوش كتابية كوفية تم ابتكارها للمنشآت في المغرب خلال القرن الثاني عشر؛ وخلال القرن المذكور أيضاً نجد التأثيرات الموحدية في الأخشاب والزخارف الجصية وخصوصاً المقربصات في باليرمو.

حلت إشبيلية محل قرطبة، حيث أصبحت العاصمة أو مقر إقامة حكام الأندلس الجدد، على يد أبي يعقوب يوسف، أما المرابطون فقد استهوتهم قرطبة وإشبيلية وغرناطة، وقام هؤلاء، على مدار السنوات القليلة لحكمهم بتحصين هذه المدن، ثم أعيدت التحصينات، بالأسلوب نفسه تقريباً على يد الموحدين الذين كانوا يميلون أكثر إلى إشبيلية، إذ ضربوا حولها حزاماً كاملاً هو سورها؛ ومكان ما كان يطلق عليه قبل ذلك دار الإمارة أقيمت قصور ذات مخططات جديدة ولكن مع احترام الحوائط والأبراج الحجرية، وبالقرب من القصر، وسيراً على النموذج الأموي القرطبي، جرى تخطيط إقامة المسجد الجامع ومعه الخيراندا، ولكن لا نعرف فيما إذا كانت هناك دار للعبادة أو كاتدرائية قوطية - سانتا ماريا أو جيروزاليم، أو سان بيتشتي التي أوردتها المصادر الأدبية المسيحية - في هذا الفضاء الذي أقيم فيه؛ هناك نقش كتابي أو لوحة من الرخام للأسقف/ أنورواتو، كاتدرائية إشبيلية، فما الذي كان هناك قبل إقامة المسجد؟ ربما لم تكن هناك إلا منازل فقط، فطبقاً للمصادر العربية جرى هدمها عام 1172م لإقامة المسجد، وقد ظهرت بعض أطلال هذه المباني خلال السنوات الأخيرة في صحن شجر البرتقال (أليارو خيمنت سانشو). ليس من السهل أو من المسموح أن نطبق على إشبيلية الكلاسيك الخاص بتماقب دور العبادة القوطية والمساجد، مثل الحالة

الموحدى لهما أو كانت إشبيلية المصدر الرئيسي لذلك، بينما نجد أن طليطلة، كانت منصّة الانطلاق والمسؤولة بشكل كبير عن بقاء وتطور الفن المدجّن فيها وفي الإقليم التابع لها، وكانت تابعة حتى ذلك الحين للنموذج الذي هو مسجد الباب المردوم. ومن المعروف أن هذه المدينة لم يكن أحد مبانيها موحدياً خالصاً، ومع هذا نقول إن المعبد اليهودي سانتا ماريا لابلانكا، كان، على طريقته، خلاصة الموروث الموحدى.

ولما لم تكن نعرف إلا القليل عن إشبيلية القرن الثاني عشر، أي عن الفن الموحدى، وعلى الرغم من أن المسجد الجامع الموحدى يتّسم بالأهمية، من الصعب أن نعرف على وجه التحديد مدى تأثيره في الممالك المسيحية؛ فإلى الأمثلة السابقة، لاس أوليجاس دي برغش وسانتا ماريا لابلانكا، نضيف، في أرغن، برج كنيسة سانتياجو الذي زال من الوجود باعتباره صدى للخيراندا، وكذا الغرف المتراكبة في العمود المركزي لبعض الأبراج في وادي نهر إبره، وهي تلك التي نُقلت عن البنية الداخلية للمنارة الإشبيلية الكبرى، وهنا علينا أن نتساءل فيما إذا كانت هذه الأبراج وكذا تلك الخاصة بدور العبادة الطليطلية، ترجع في بنيتها الكبيرة إلى نماذج مسيحية أو أنها مأخوذة عن المآذن الثلاثة الكبرى الموحدية. وإذا ما تمكن الموحّدون من تحقيق أحلامهم في التوسع الجغرافي في الأراضي الأفريقية، فالأمر قد اختلف بالنسبة للممالك المسيحية، إذ هم، أي الموحّدون، «ملكوا بعد موتهم»، في ميدان الفن الحضري والفن الحربي؛ والمناطق التي يمكن أن تُقارن بإشبيلية هي غرب الأندلس (البرتغال) وشرق الأندلس (بلنسية ومرسية)، وهذه كلها ثلاث مناطق جغرافية استولى عليها الموحّدون وخلفوا فيها أبنية كثيرة وزخارف كشاهد على أنهم مرّوا بهذه الأماكن، ويلاحظ أن غرب الأندلس وشرقها يعتبران ملاحق للأندلس خلال القرن الثاني عشر. في ألمرية هناك حالة استثنائية، هي محراب المسجد الأموي



يخص المؤرخين المبتدئين الذي يحاولون تصنيف المدن الإسبانية الإسلامية حسب مساحتها في كل إقليم، وفي هذا المقام نجد أن علم الآثار، السيئ الحظ في أيامنا هذه، هو الذي يملك قول الفصل ذلك أن الحوليات العربية تبالغ في عدد مساجد المدن، بينما نجد أن الكثير من هذه المساجد يمكن أن تكون في الأطراف، ومن أمثلة ذلك قرطبة الأموية ووشقة.

إذا ما تتبعنا مسار تاريخ إشبيلية، في واقع الأمر، نجد أنها كانت خلال حكم الموحدين، مراكش أو الرباط، وقد أقيمت على شاطئ نهر الوادي الكبير، وهذا ما تمكسه حالة التأخي بين المؤنذتين والخيرالدا، تعود صورة إشبيلية الموحدية للظهور والتجلي أمام هاتين المدينتين الأفريقيتين، فقد كانت المدن الثلاث إبداعات حقيقية للسلاطين أنفسهم الذين دفعهم إيمانهم وجعلوا منها رمزاً على شاكلة المسجد الجامع بقرطبة في أزهى عصوره، وكان المعماريون هم أنفسهم بالنسبة للمدن الثلاث، وكان الحكام الموحدون يفخرون بأنهم لم يتركوا كنيسة أو برجاً إلا وقضوا عليه وأنهم أقاموا مساجد ومآذن في أقاصي مناطق نفوذهم وإمبراطوريتهم، وعندما كانوا يقتربون، في حالة حرب، من الأراضي غير المحمية، في وادي نهر التاج، كانوا يهدمون كنائس أو مصليات في الحقول، وبالنسبة للقرى والضيايع المهمة نجد المساجد التي تحولت إلى كنائس تستعيد وظائفها القديمة في عهدهم، وهذا ما نجده في طليطلة وقلعة تراب القديمة، وتكرر المشهد: مسجد / كنيسة، وكنيسة / مسجد، في غدو ورواح غير منتظم.

عدتُ قبل ذلك إلى المعلومة القائلة بوجود 64 مسجداً في إشبيلية قبل الغزو المسيحي (خوليو جونتالث)، واعتقد أن هذا الرقم يجب أن يظل مرجعاً أساسياً، ذلك أننا إذا ما نثرناه على الخريطة لامتلأت بالكامل، فهل ذلك لأن عدد المساجد ضعف عدد دور

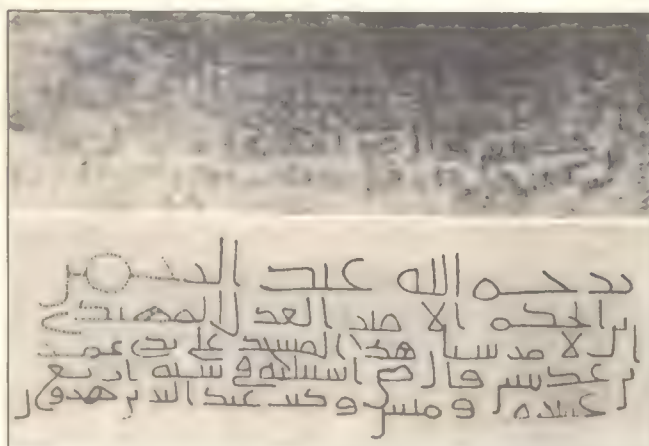
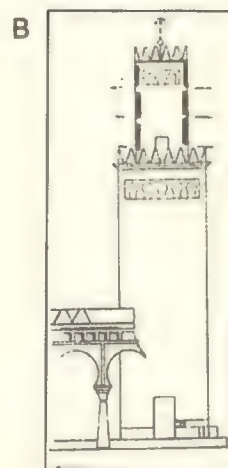
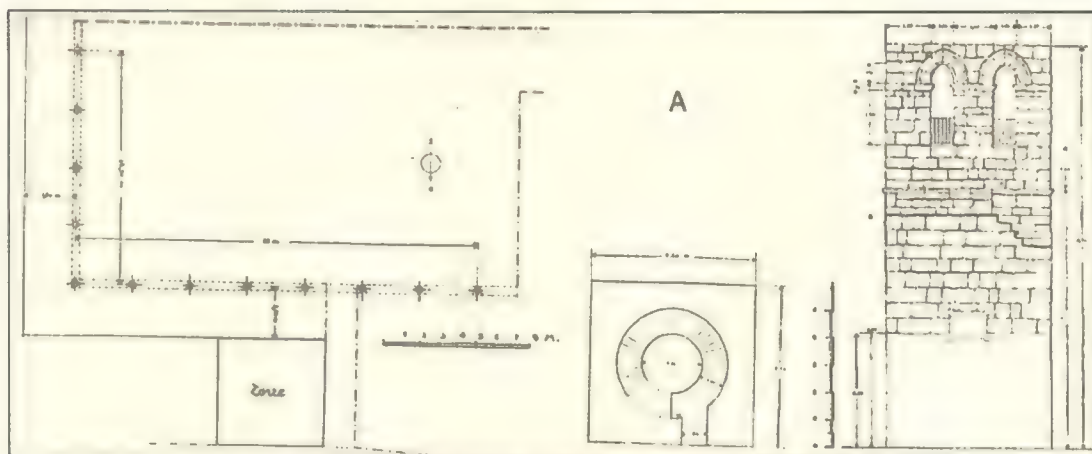
القرطبية أو الطليطلية، ونحن في هذا نضع في الحساب أن كلاً من المرابطين، أولاً، والموحدين ثانياً، أدخلوا تعديلات كبيرة على المشهد الحضري السابق، فلم نجد إشبيلية وفيها هذه الجاذبية التي نراها في المدينتين السابقتين، حيث تحل كنيسة مدجّنة أو مسيحية محل دار للعبادة قوطية أو مسجد، فلم نشهد في شوارع إشبيلية وكنائسها ذات المخططات الجديدة تتقل الكتل الحجرية القوطية أو الرومانية من مبنى لآخر باستثناء الخيرالدا؛ كذلك الأمر بالنسبة للمماراة الدينية الأموية الحضرية، التي زالت من الوجود ولم يظهر منها شيء إلا بشكل جزئي في مسجد عدّيس أو السليادور، ثم قام القزاة المسيحيون (1248م) بعد أن أفادوا بعض الوقت من المساجد التي استولوا عليها وأقاموا فيها الطقوس الكاثوليكية، أخذوا يشيدون كنائس جديدة لها أبراج عالية وكلها قد دخلت، من خلال عقودها، في حوار دائم مع الخيرالدا التي ظلت حتى القرن السادس عشر محتفظة بطابعها المريبين. أما بالنسبة لمدينة أخرى فيمكن القول، بالنسبة لبعض الأبراج المسيحية الحالية، بأنها كانت مآذن، في إشبيلية، وبعد زمان خيستوسو، هناك أبراجها المشيدة من الآجر، التي أطلق عليها المدجّنة منذ بنائها الأمر الذي لا يدع مجالاً للشك بأنها لم تكن مآذن (تورس بالباس)، فلا يوجد في إشبيلية مسجد من الآجر أضيف إليه مذبح مسيحي من نفس مادة البناء، مثل مسجد الباب المردوم في طليطلة، وفي حالة وجود ذلك فقد زالت خلال القرن الرابع عشر، فكم عدد المساجد في إشبيلية بمساحتها الضخمة التي بلغت 180 هكتاراً؟ إنها حالة الحيرة التي تتابها عندما نتعرض لبعض المدن المهمة مثل قرطبة وطليطلة وسرقسطة وبلنسية؛ هناك عدد من المساجد يصل إلى 64، وهذا رقم بسيط إذا ما قارناه بما ذكره الأنصاري بشأن عدد المساجد في سبتة (1000 مسجد) (5) في مساحة أقل بكثير من مساحة إشبيلية؛ هنا نجد أن إحصاء عدد المساجد في المدن هو أمر

عشر. كانت هناك مساجد ظلت على حالتها المتواضعة التي كانت عليها في الأصل وربما كانت مصليات صغيرة، جرى بعدها إضافة مذابح لها لتكون كنائس، ثم أزيلت وحلت محلها دور العبادة المدججة الحالية؛ وفي هذا المقام يقول جومث راموس، مستنداً إلى «سجل الحصاص» Repartimiento، بأن هناك أدلة تشير إلى أنه منذ عام 1266م، على الأقل، كانت هناك مساجد أصبحت مساحاتها فضاء، وفي عام 1275م جرى تاجير أو منح مساجد أخرى لتبني مكانها منازل، ولا بد أن ذلك هو ما وقع أيضاً في حي سانتا ماريا، الذي ورد ذكره بهذا الاسم عام 1262م حيث كانت هناك خمسة مساجد، ربما كانت «زوايا» أو «مساجد أحياء»، وبالنسبة لحي المورو الذي لم يكن كثيف السكان مع نهاية القرن الرابع عشر، فقد ورد ذكره وذكر «دروب» وأسواق خارج هذه الأحياء أطلق عليها «الموروس»، وقد تولى كويانتس دي ثيران معالجة موضوع الأحياء الإسلامية Moreria بتآن، ففي قرمونة يُعتقد أن مسجدًا الجامع هدم عام 1424م، وسوف نتحدث عن هذه القضية لاحقاً.

المسجد الجامع الأميري «السليبادور»

يقع في المنطقة الحضرية للمدينة الحالية (لوحة مجمعة 2، 1، رقم 1 يتعلق بالمنزل. انظر أيضاً لوحة مجمعة 29؛ 1 في الفصل الأول)، وبالتحديد في الطرف الشمالي للثلاث الأول من هذه الرقعة، وربما كان وضمه مركزياً في الرقعة العمرانية التي ترجع إلى القرن التاسع، وهو بعيد عن «الكثارة» الخاص بالأمويين، وجرى عليه تجديدات خلال القرنين الحادي عشر والثاني عشر (رقم 3 في الصورة)، ويعتد أيضاً عن المسجد الجامع الموحد الجديد (رقم 2 في الصورة). قام كل من تورس بالباس وفيلكس إيرنانديث بدراسة مسجد السليبادور (لوحة مجمعة 1). وتركز اهتمام الباحثين علي أطلال المئذنة الواقعة شمال

العبادة المسيحية التي كانت قائمة؟ مثلما هو الحال في باقي المدن، كان انتقال المدينة من مرحلة إلى أخرى بطيئاً، فقد انتقلت المساجد القديمة، ومعها الحمامات القريبة منها، إلى أيدي أفراد يعينهم حيث قاموا بتحويلها إلى منازل أو مبان خاصة، وانتهى الأمر بيمضها لتكون معابد لليهود؛ وفي هذا المقام ورد ذكر مسجدين عام 1252م استخدمهما العبريون أولاً ثم تم تحويلهما إلى كنائس بعد ذلك وهي كنيسة سان بارتولوميه وسانتا ماريا لابلاتكا؛ من المناسب أيضاً أن نتوقف عند الأنبياء المتعلقة بثلاثة من المساجد الإشبيلية التي جرى منحها في عهد ألفونسو العاشر لإعادة استخدامها «استوديو عام لدراسة اللاتينية والعربية» وكمقر إقامة للفيزيائيين الذين جاؤا من الجوار، حتى يكون قريباً من أماكن عملهم (خ. جيشوت، هـ. بالوروا، مونتس). وتشير الوثائق إلى مساجد، سواء داخل المدينة المسورة أو خارج الأسوار، أي في «أرينال» وبالقرب من باب قرمونة، وقد تحول الكثير منها إلى أراضي فضاء مع عام 1266م، وأقيمت هناك كنائس، وربما كان ذلك هو ما جرى بالنسبة لبعض الكنائس الصغيرة مثل سانتا مارينا وسان خوليان وسانتا لوثيا (د. أنجولو إنيجت)؛ لا بد أن هدم المساجد خلال القرن الرابع عشر كان عملاً منظماً، فمن بين الأربع وعشرين كنيسة (سجلت تليطلة 31) التي كانت في المدينة نجد أن ليس هناك واحدة منها تحتفظ بأي أثر إسلامي ماعداً سان سليبادور والمسجد الكاتدرائية؛ ما بقي بعد ذلك من عدد قليل من المساجد، بعد الزلزال الذي وقع عام 1356م، جرى هدمها لإقامة كنائس؛ من جانبه قام خوليو جونثالث بجرد المساجد حسب الأحياء، حيث كان أغلبها في سانتا ماريا يليها سان سليبادور، أي 17، 11 مسجداً على التوالي؛ هناك أحياء أخرى كان فيها 5، 4، 3، 2، 1، أي أن إجمالي ما أحصاه يتراوح بين 60 و 62 مسجداً؛ ويقول الباحث ثونيجا في «حولياته» إنه خلال عصر بدرو الأول، في منتصف القرن الرابع



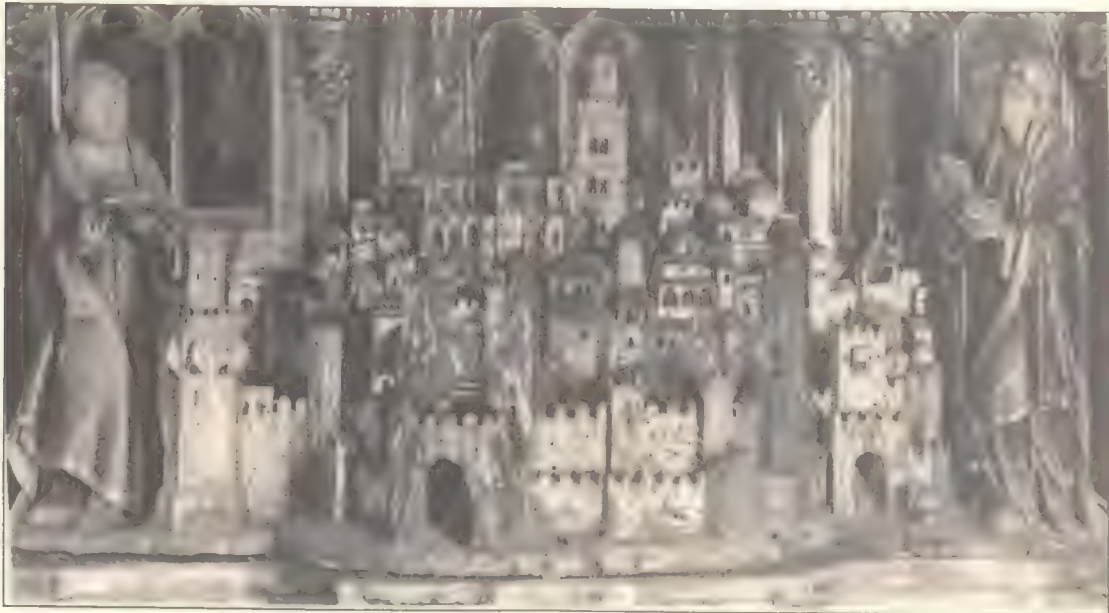
لوحة مجمعة 1:

مسجد عدّيس Adabbas في إشبيلية.



1

2



لوحة مجمعة 2:

1: منظر من الجولاشبيلية (1، 2 مساجد 3: ألكاثار).



الصحن، وتبرز إلى الخارج، وهي تقع على ما يبدو في المحور الأوسط للجزء المستوف مثلما هو الحال في المئذنة القرطبية لهشام الأول في المسجد الجامع. وبالنسبة للمخطط نجد هذين الباحثين يقولان إن الصحن كان فيه بوائك ثلاث؛ أما الآن فكل شيء جرت عليه يد الترميم، وبالتالي نرى أعمدة لها تيجانها وحلياتها المعمارية المتموجة القديمة التي جرى إعادة استخدامها في البوائك الحديثة (انظر لوحة مجمعة 49، الفصل الأول)، وجاء ذلك سيراً على الأسلوب الروماني، وربما كانت هذه القطع التي جرى إعادة استخدامها تنسب لمبانٍ سابقة سيراً في هذا على ما هو معهود في المسجد الجامع الذي يرجع إلى عصر الإمارة في قرطبة وكذا مساجد طليطلية. وفيما يتعلق بذلك المسجد في منطقة باطقة Betica نعرف شيئاً عنه، من خلال نقش كتابي على عمود الجزء المستوف (D)، هو اليوم ضمن مقتنيات متحف الآثار بالمدينة، فقد شيده ابن عبدس Adabbas قاضي إشبيلية عام 829م، طبقاً لقراءة ليفي بروفنسال وأوكانيا خيمنث، الأمر الذي يتفق مع ما ورد من إشارات في المصادر العربية (ابن القوطية وابن سعيد) التي نسبت المسجد إلى عبد الرحمن الثاني.

بالنسبة للمنار (A) (C) نجد أن المخطط أسطواناني من الداخل وكذلك العمود المركزي الخاص بالسلم مثلما هو الحال في المنارات القرطبية في كل من سان خوان دي لوس كابايروس ومسجد سانتياجو؛ أما من الخارج فقد أدخلت عليها زيادات على يد المسيحيين، ومعنى هذا إن ما بقي من المئذنة القديمة ليس إلا الجزء الداخلي، ويلاحظ أن البناء مكون من كتل حجرية مرصوفة بطريقة أدية وشناوي أموية ولكن بشكل غير منتظم بعض الشيء. حظيت هذه المئذنة بالكثير من الإشارات في الحوليات العربية، فعلى سبيل المثال يقول المذري، (ق 11)، إن الجديد فيها كان عبارة عن أعمدة في الأركان تمتد إلى أعلى، وهي أعمدة من

الرخام مقامة في الأركان الأربعة، عموداً فوق عمود (ر. بالنسبة)؛ وبعد ذلك بقرون ثلاثة نجد الحميري يؤكد أن المئذنة السابقة على الغزو المسيحي، والتي كانت تتسم بأنها ذات شكل رشيق، كان لها في كل ركن ثلاثة أعمدة متراكبة تصل إلى أعلى ارتفاع، وهذا الوصف لابد أنه مأخوذ عن المذري؛ غير أن الزلازل أثرت تأثيراً كبيراً على هذه المئذنة مرتين، إحداها عام 1079م الأمر الذي أدى إلى ترميمها، طبقاً للوحة تأسيس، وجاء ذلك على يد المعتمد، أحد ملوك الطوائف (انظر لوحة مجمعة 12: 3 في الفصل الأول)، وعلى ما يبدو فإن هذه اللوحة كانت في الواجهة الشمالية للمئذنة، وخلال القرن السادس عشر جرى وضعها في الجهة الجنوبية (رودريجو كارو وأنفونسودي مورجادو) وربما كان ذلك موضعها الأصلي استناداً إلى نقوش كتابية معروفة تتعلق بمأذن أخرى. ورد النص الكتابي المذكور في «روض القرطاس» لابن أبي ذر حيث يشير إلى أن المعتمد أمر ببناء الجزء العلوي لهذه المئذنة الذي جرى هدمه بسبب الزلزال الذي وقع عام 1079م؛ أما الزلزال التالي فقد وقع عام 1355 - 1356م حيث سقط الجزء الأعلى في مئذنة المسجد الكبير (الموحدى) وكذا برج سان سلبادور (حولية ملوك قشتالة، السيد بدرو والسيد إنريكي الثاني والسيد خوان الأول والسيد إنريكي الثالث).

كانت مئذنة السلبادور تضم قبل الزلزال الثاني طابقاً ثانياً فيه أعمدة مركبة في الأركان، لكن لا يمكن تطبيق ذلك على الطابق الأول طبقاً لما نراه اليوم في الجزء السفلي، وبالتالي فإن الصورة التقريبية هي التي نراها في الرسم B في اللوحة المجمعة 1 (حيث جرى اتخاذ ما قمت به لإعادة تصوّر مئذنة مسجد مدينة الزهراء كنموذج، ولا شك أن النموذج الأخير دون أعمدة في الأركان في الطابق الثاني). هذا يقودنا إلى أن نتعرف إلى وجود طابق ثانٍ للمؤذنين، جرى القضاء عليه على يد المسيحيين؛ وربما كان النموذج



ترجع إلى عصر الأغالبة أو عصر الفاطميين في تونس.

اهتم المؤرخ العربي ابن صاحب الصلاة بتزويدنا ببعض التفاصيل المهمة عن مسجد عدّيس إذ أشار إلى أول خطبة جرت من على المنبر، عام 1182م في المسجد الموحّدي الجامع، فقد ألغيت الخطبة وأداء شئنا الجمعة في المسجد المذكور، وجرى نقل منبره من مكانه وجرى وضعه إلى جانب الحائط الغربي، كما جرى نقل المقصورة من مكانها قبل ذلك وجرى توزيعها بين الأروقة الشمالية والشرقية عام 1175م؛ ويضيف المؤرخ المذكور أن القاضي عمر بن عدّيس كان قد شيد المسجد عام 829 - 830م، ويشير إلى النقش الكتابي التأسيسي وأن الناس وجدوا في العمود الكائن في الرواق الثاني في الجانب الشرقي، أمام المحراب، نقشاً كتابياً قديماً يترجم على الإمام عبد الرحمن بن الحكم الرجل العادل الذي أمر ببناء هذا المسجد تحت إشراف عمر بن عدّيس قاضي إشبيلية عام 829م. وفي فترة أخرى يشير ابن صاحب الصلاة أنه عُرِضت على الأمير ضرورة ترميم المسجد من الداخل والخارج بعد أن تعرض لبعض التلفيات، حيث إن كمرات السقف كانت قد تآكلت من الأطراف، وحدث ميل في الحائط الكائن في الجانب الغربي وكان يهدد بتدمير المسجد بأكمله، فقام البنّاؤون والعمال بملاج الموقف وقاموا بتبليط الصحن بالآجر الأملس ذي الجودة المالية، وجرى إصلاح العقود باستخدام الجصّ والجير، ثم جرى اختبار الوضع الذي عليه السقف. جرى كل ذلك عام 1196م، ثم يشير المؤرخ المذكور إلى أن المسجد قد ضاق لكثرة عدد المصلّين الذين كانوا يؤدون الشعائر حتى في الصحن والبوايك وهي الشارع والمحلات المجاورة، ولم يكن ممكناً توسع المسجد في أي عهد من العهود السابقة حتى جاء أبو يعقوب وشيد المسجد الجامع للتوسعة على المصلّين؛ وهنا نجد أن ابن صاحب الصلاة يقدم لنا من خلال هذه المعلومات النمطية نفسها التي عليها المساجد الكبرى في مدن أخرى إسبانية إسلامية

المؤكد للمنارات الأندلسية خلال القرن التاسع مئذنة المسجد الجامع في القيروان ذات الطابقيين الأول أكبر من الثاني من حيث المخطط (البكري)؛ وبالنسبة لموضوع الأعمدة التي في الأركان والتي يُعتقد أنها كانت موجودة في الطابق الثاني الأصلي للمئذنة القيروانية، فإن ذلك مؤكد في الطابق العلوي في المسجد الرئيسي في صفاقس، الذي يرجع في أصوله إلى القرن التاسع، ثم أعيد بناؤه، أي هذا الطابق، خلال القرنين الحادي عشر والثاني عشر (ل. جولفن). ومن المعتاد أن تلك الأعمدة التي توجد في الأركان نراها كثيراً في الأبواب الحضرية في القيروان، وهذا تقليد جرى اتباعه بعد ذلك في تونس، في مئذنتين شيدتا بعد ذلك، إحداهما مئذنة مسجد «باربيرو» بالقيروان، والثاني مئذنة مسجد «القصر» في تونس العاصمة، إضافة إلى المسجد القبة في هذه المدينة وهو سيدي يوسف. ويحدث الشيء نفسه في العمارة في بالهرمو، خلال القرن الثاني عشر، في القصور والكنائس؛ ومن جانب آخر فمتداً يتحدث البكري عن «القصر القديم» الذي يرجعه إلى عام 800م، والواقع على بعد كيلو مترات قليلة من القيروان، يشير إلى أن مئذنته كانت أسطوانية، مشيدة من الآجر ولها أعمدة متراكبة على مدار طوابق سبعة (سيلانس). هذا الموضوع الخاص بالمئذنة الأسطوانية يقودنا إلى مخطط البرج الإشبيلي السليبادور من الداخل، وسلّمه الحلزوني الذي نراه أيضاً في برج منارة الرباط في سوسة (ق 9). سبق أن شهدنا هذا النمط في المآذن القرطبية خلال عصر الإمارة، إضافة إلى منارات المساجد في ولبه وهي مئذنة المنستير ولبلة. وعودة إلى إشبيلية، نجد أن بعض أبراجها التي يُنظر إليها على أنها مدجّنة (أنجول إنيجث) أسطوانية من الداخل، وربما كانت تقليداً لمنارات في المدينة مثل منارة السليبادور، أو أنها انتهقت من أبراج مسيحية شهيرة في أراضي إقليم الأندلس، واستتجاً لذلك أعتقد أن الأعمدة التي في الأركان ربما كانت صدى لمنارات

المسجد الجامع الموحدي:

من خلال ما سبق ذكره نقاول هذا المسجد الفريد الذي وصلنا منه صحنه المسمى صحن أشجار البرتقال، والخيرالدائم ما جرى عليهما من تعديل وتحوير، حيث جرى إزالة الطابق العلوي للمئذنة المخصص للمؤذنين، حيث لم يتبق منه إلا أجزاء ضئيلة استناداً إلى الرسم الذي أعده بيأسانا دي مينا (ق 16) وإلى ما نراه في مسجد الكتبية بمراكش، إذ كانت المئذنة في واقع الأمر مكونة من طابقين الأول أكبر من الثاني من حيث المخطط في الحالات الثلاث مثلما هو الأمر في المنارات الرئيسية الأموية بقرطبة. وعندما نريد الحديث عن تاريخ المساجد المرابطية والموحدية الكبرى فما علينا إلا أن نرجع إلى ما جرى في المسجد الجامع بقرطبة دون أن نهمل ذكر المسجد الجامع بالقيروان، (ق 9): حيث نجد صحناً كبيراً فيه بوائك ثلاث تسبق الحرم المكون من عدد من الأروقة المتعامدة على حائط القبلة، الذي يأخذ الاتجاه الجنوبي الشرقي مع وجود مئذنة، عادة ما نراها في الحائط الشمالي للصحن، والمحراب، تلك الكوة ذات الأضلاع وذات عقد المدخل المزخرف، وتجدر الإشارة أيضاً إلى نمط حرف T في نقطة التقاء البلاطة الرئيسية والبلاطة الموازية لحائط القبلة. هذه هي الصورة النمطية للمساجد الجامعة في المغرب الإسلامي كافة، فالمخطط مماثل دائماً لما نجده في المساجد الجامعة في المشرق الإسلامي وعلى رأسها المسجد الأقصى بالقدس، وكل واحد من المساجد في المغرب الإسلامي يجري التعبير عنه بلفة معمارية تتواءم مع الفن السائد في كل إقليم والمواد المستخدمة، إذ نرى أنه خلال عصر المرابطين والموحدين جرى إحلال الآجر محل الحجر، ومن هذا المنطلق فإن الشكل العام هو مشرق أكثر منه مغربي، ففي المشرق نجد عمارات مشيدة من الآجر في العراق أو ما وراء النهرين، أما في الجانب المغربي فهناك مسجد الباب المردوم بطليطلة، غير

كانت محاطة بشوارع تجعل من الممكن إقامة أسواق ومحلات في الجوار؛ وفي كثير من هذه المدن، بدءاً بقرطبة وطليطلة وسرقسطة، نجد أنه أمام زيادة عدد السكان فإن الإجراء المتبع خلال العصر الأموي توسعة المبنى القديم بعملية لا تطال المبنى الأصلي المستوف بل تضيف إليه؛ غير أن إشبيلية شهدت اتجاهًا مضاداً لذلك، فقد قرر الموحدون نقل الخطبة إلى مسجد أكبر يقع إلى جوار «القصر» أو مقر الحكم الخاص بالحكام الجدد، رمز مزدوج للسلطة الدينية والسلطة المدنية في هذه المنطقة من المدينة؛ وتعد هذه التغييرات مؤشراً على تحول حضري عميق جرى التعبير عنه من خلال إقامة المسجد الكبير وسط الشوارع الرئيسية وهذا ما وجده الفزاة المسيحيون عندما دخلوا المدينة عام 1248م؛ يقع المسجد كأنه جزيرة، ملتقى الشوارع الرئيسية، ثم جرى تحويله إلى كاتدرائية، مثلما حدث في كثير من المدن الإسبانية الإسلامية الرئيسية، وظل المعبد الجديد في قلب المدينة وعلى شاكلة شبكة الطرق القديمة؛ وفي نهاية المطاف يحدثنا ابن صاحب الصلاة عن مسجد آخر كان في القصب، بالقرب من المسجد الجامع الموحدي، وهو مسجد صغير اتضح أنه لا يتسع للكثيرين فتم تحويله إلى مقر إقامة ونظراً لزيادة عدد الموحدين وقواتهم. هذا المبنى الحربي، الذي زال من الوجود، يرجع إلى عمارة مجهولة، وهو مثال واضح على وجود مسجد في الحصون الكبرى خلال ذلك العصر طبقاً للصورة النمطية التي نجدها في قصب الرباط بمراكش وفاس؛ ومن العلامات المثيرة للتساؤل غيبة مساجد في «ألكاثار» أو القصور الحكومية في ألكاثار الحالي بإشبيلية ويجب بحث الأمر نظراً لوجود مسجد داخل أسوار «ألكاثار» الأموي القرطبي، وفي الجعفرية، وطبقاً للمصادر العربية كان هناك مسجد كبير آخر إلى جوار قصور قصب ملقة.



الكبرى، فمن الواضح أن الطبقة الخارجية لحوائط المسجد الجامع بالقيروان وكذلك الأكتاف أو الدعامات هي من الآجر كما أن الكتل الحجرية في المئذنة قطعت لتشبه الآجر؛ وإذا ما كانت المساجد الموحّدية قصيرة الارتفاع نسبياً وشبه مربعة فإن الآجر يقوم بوظيفته على أكمل وجه، غير أن المآذن الكبرى، مثل منارة الكتبية، جرى إنشاؤها بالحجارة، إذ يلاحظ أن الدبش كبير في بناء هذه الأخيرة، إلا أن هناك استثناء في هذا المقام وهي مئذنة حسان بالرباط، ثم مئذنتين أقل ارتفاعاً هما مئذنة رباط تيط ومئذنة قصبة عدية في تلك المدينة، حيث يلاحظ أنهما شيدتا بكل حجرية مربعة جيدة القطع؛ وتعتبر مئذنة مسجد شمال مثلاً مرجعياً من المنظور المعماري، إضافة إلى موقعها الفريد، في النقطة التي نجد فيها المحراب، ومادة بنائها خليط من الآجر والدبش، إذ كانت وظيفة المادة الأولى تدعيم الزوايا وإقامة عقود النوافذ، وهذه تجربة قائمة أيضاً في منارة مسجد القصبة بمراكش (1196م)، وحقيقة الأمر في هذا السياق أن كلتا الحالتين تقلدان، كل واحدة على طريقتهما، ما نراه في مسجد الباب المردوم، أو إن شئنا القول، السير على نهج المآذن الأولى الطليطلية التي ورد ذكرها خلال الثلث الأول من القرن الثاني عشر (سانتياجو دل أرابال، وسان أندرس، وسان بارتولوميه)؛ ومن جانب آخر هناك أمر معروف للجميع وهو الأثر الذي أحدثه هذا النمط من البناء استخدام الآجر على الطراز الأندلسي، ومن أمثلة ذلك ما نجده في كل من سبتة و«القصر الصغير» خلال القرنين الثاني عشر والرابع عشر. وعندما ننظر إلى الخيرالدا كمثال فريد في عصرنا، وحتى اليوم أيضاً، نجد أنه استخدمت فيها آلاف قطع الآجر في مناطق مختلفة من جسمها الذي يصل ارتفاعه إلى 60م. هناك مثال آخر لمئذنة من الآجر كانت في عصرها ووردت أخبارها عن طريق البكري، تقع في «القصر القديم» بالقرب من القيروان، كما نذكر بأن بطليوس، في عصر الإمارة،

أن النقد الحديث لم يدرك، على وجه اليقين، ما إذا كان هذا المسجد الصغير المشيد بالآجر أصبح داخل الدائرة المشرقية أو أنه، على العكس من ذلك، عبارة عن تجربة محلية تتمثل في الانتقال بالفن القرطبي الذي يستخدم الحجارة إلى استخدام الآجر. وبناء على هذا ففي المساجد الموحّدية وكذا المرابطية في الشمال الأفريقي نجد الأعمدة الحجرية تتخلّى عن مكانتها لصالح أعمدة مشيدة من الآجر، قطع مربعة أو مستطيلة، بدأ العمل فيها، ولو أنها من حجارة، في مسجد قلعة بني حماد بالجزائر؛ واعتبرت هذه المنطقة (البربر) المحاجر الرومانية التي تتمثل في الآثار الرومانية القريبة أو البعيدة عن المدينة غير مجدية وبالتالي لم تكن هناك مساجد من الحجارة سابقة؛ أما في الأندلس فلم نعر إلا على بعض القطع التشريفية التي تتمثل في تيجان الأعمدة الأموية التي تعرف عليها هنري تراس في أماكن متميزة في كل من مسجد القرويين بفاس ومسجد الكتبية، لكن الأمر يختلف بالنسبة للخيرالدا حيث يمكننا، وبشكل استثنائي، دراسة مجموعة من تيجان الأعمدة التي ترجع إلى عصر الخلافة والتي جرت الإفادة منها مرة أخرى، إذ يرى خيستوسو أن عددها وصل إلى 140 تاجاً وأنها جميعها ترجع إلى عصر القوط.

إذا ما تناولنا الآجر الذي شُيّد به المسجد الإشبيلي علينا أن نتخيل نموذجاً لمبنى محلي سابق استخدمت فيه مادة البناء المذكورة، وهو اليوم غير قائم، وعلى هذا فإن كلاً من الآجر والأكتاف المشيدة لم تُر قبل ذلك إلا في مسجد الباب المردوم ومسجد المنستير في ولبه ومصلى الجعفرية بسرقسطة. وعلى أية حال علينا ألا ننسى أن العرب في تونس استخدموا الآجر بشكل مكثف في بناء الأسوار وكذلك في مساجد ومآذن، الأمر الذي يؤكد المقولة التي تشير إلى أنه طالما غاب الحجر ظهر الآجر المادة التي يسهل توفيرها وبتكلفة رخيصة إذ نراه قائماً هناك بمعزل عن التيارات الأسلوبية



القبلة، على شاكلة المسجد السابق عليه والذي يعتبر النموذج وهو مسجد الكتبية بمراكش الذي شيده أبو يعقوب يوسف، أي الخليفة نفسه الذي بدأ بناء المسجد الإشبيلي حيث يلاحظ أن هذا البناء الأخير يتكون من اثني عشر خطأً من العقود التي تمتد من الشمال إلى الجنوب، ويلاحظ أن الرواق المركزي والرواق الموازي لحائط القبلة أكبر من الأروقة الباقية، وقد انتقلت نمطية الأروقة الطرفية إلى الصحن، لتصبح البوائك، هناك تحليل آخر لمخطط المسجد قام به هنري تراس (لوحة مجمعة 3: 2 - 1). أما بالنسبة للأبواب، فإن الصحن، في الجانب الشرقي منه، يضم، بين الأبراج الصغيرة والأريطة estribos، ثلاثة فعالية، إضافة إلى بايين آخرين مسدودين، وربما كان الأمر عبارة عن حائط، جزء منه مسدود وآخر مفتوح على التوالي، مثلما هو الحال في المسجد الجامع بقرطبة خلال التوسعة التي تمت في عصر الحكم الثاني؛ يوجد في الحائط الشمالي باب مركزي يطلق عليه اليوم «باب الفيران»؛ هناك مخطط شبيه للمسجد في هذا السياق قدمه ماثان مارتوس (لوحة مجمعة 4: 3) إذ يضم ذلك المخطط عشرة خطوط من الأعمدة والبلاطة المستعرضة على حائط القبلة، التي تشكل مع البلاطة المركزية شكل حرف T الذي بدأ في المسجد الجامع بقرطبة، لكن المخطط الذي بين أيدينا لا يضم أبواب الصحن، في الضلع الشرقي، وقد أشرت إليها بسهم صغير. ويلاحظ أن كلا المخططين اللذين أتتاوهما بالشرح يضمنان الحائط الفاصل بين الجزء المسقوف والصحن وأنه كان يضم عقوداً كبيرة كثيرة تماثل عدد أروقة المسجد سيراً في هذا على شاكلة ما نجده في المسجد الجامع بقرطبة، حيث يمكن التعرف إليها، في المثال الأول، في الجانب الشرقي المجاور للمئذنة (لوحة مجمعة 4: 3 داخل دائرة). نعرف أن أنفونسو خيمينث هو واحد من المارهين بأمر المسجد بشكل عميق، والذي قدم لنا مخططاً جديداً أعده خ. ل. تريو

كانت تضم مسجداً رئيسياً مشيداً من الأجر ومئذنته من الكتل الحجرية، وتتكرر هذه الحالة في مسجد السليبادور في طليطلة. وعلى أية حال فإننا عندما نطبق ما قيل عن هذه المدينة على إشبيلية الموحدين، حيث كانت المساجد من الأجر، وهذا هو ما كان ينفذ في الكنائس التي شيدت بعد ذلك خلال المصور الوسطى، وقد سبقت في ذلك مدينة نهر التاج (طليطلة) حيث نشهد فيها تزامناً بين مساجد مشيدة من الأجر وأخرى من الكتل الحجرية، ويتجسد نموذج الحالة الأولى في مسجد الباب المردوم، ومعنى هذا أنه لم تكن هناك حاجة إلى المشرق، فقد كانت بطليوس هي النموذج ثم جاءت بعدها القيروان وطليطلة حيث شيدت المساجد من الأجر.

قامت الكاتدرائية الإشبيلية (لوحة مجمعة 3: 1)، المشيدة من الحجارة، على أطلال المسجد الموحدي وحلت محل الحرم، ولم ينج إلا الصحن والخيرالدا التي قامت طوال مدة زمنية غير قصيرة بدور برج الأجراس (لوحة مجمعة 4: 1)، وهذا النمط نفسه نجده يتكرر في مساجد إسبانية أخرى، ومن أمثلة ذلك مسجد السليبادور في حيّ البيّازين بفرنطاة، (ق13)، رغم أن المئذنة قد أزيلت في هذه الحالة كما نرى. وعودة الصحن الذي أفلت من الكاتدرائية لنجد أن هذه الحالة تسير على نهج حالات سابقة ومنها الكاتدرائية الطليطلية إذ جرى الاحتفاظ بالصحن الإسلامي ليكون صحناً للمبنى المسيحي، حتى أتى هؤلاء وأحلوا محله الصحن الحجري الحالي خلال القرن الرابع عشر، وعلى هذا فإن تلك الثنائية بين المسجد والكنيسة ظلت قائمة تحت أوجه وأنماط مختلفة في الكثير من المدن الإسبانية ولفترة طويلة؛ وهنا نجد أن تورّس بالباس يخطو خطوة جريئة ويقدم لنا مخططاً فيه تطابق نسبي لأروقة المسجد الإشبيلي وعقوده التي زالت من الوجود (لوحة مجمعة 3: 2)، حيث نجد أن ما هو عربي باللون الأسود، ويبلغ عدد الأروقة 17 متماثلة على حائط

إلى واحدة على رأس كل واحدة من الرواقين الطرفيين، غير أن الاحتمال الأقرب هو أن القباب الخمس في المسجد الإشبيلي كانت متباعدة عن بعضها، سيراً على نموذج مسجد الكتبية مثلما نرى في المخطط الذي أعده هـ. تراس؛ ومع هذا فإن ابن صاحب الصلاة، المؤرخ العربي للمسجد، لا يذكر إلا قبة واحدة أمام المحراب، ويرى ج. كاليه، بالنسبة لمسجد حسان بالرباط، أن القبة كانت وحيدة، أمام المحراب؛ أما أبعاد المسجد فهي 110×115م، أي ما يزيد قليلاً على هكتار، أو ما يزيد قليلاً عن نصف المسجد الجامع بقرطبة مع نهاية القرن العاشر، ولم يتجاوز هذه المساحة، في ذلك الزمان، إلا مسجد حسان بالرباط الذي تصل مساحته 2,5 هكتاراً، مقارنةً بمسجد تيمال الصغير (40×45م) ومسجد مراكش (90×50م) ومسجد القصبة بالمدينة نفسها (80×77م) (انظر لوحة مجمعة 42 في الفصل الأول)؛ وإجمالاً للقول نجد مسجد إشبيلية من أكبر المساجد مساحة في المغرب الإسلامي وما يتجاوزه في هذا المقام هو مسجد حسان بالرباط الذي يصل عدد أروقته إلى 21 رواقاً مقابل 17 رواقاً في المسجد الإشبيلي.

يتضح مما سبق أن المسجد الإشبيلي، بصفة عامة، كان صورة طبق الأصل معصنة للمسجد الجامع بقرطبة، لكن الأجر كان هو البطل في المسجد الإشبيلي مقارنةً بالمسجد القرطبي، كما أن فيه 17 رواقاً مقابل 19 في المسجد القرطبي (17 رواقاً أيضاً في المسجد العباسي أبو دلف في سامراء، وفي المسجد الجامع بالقيروان، ق 9)، كما توجد أبراج صغيرة أو دعائم في الأضلاع، وتبادل بين حوائط بلا أبواب وأخرى ذات أبواب غير مرتبطة بالمركز لكنها متوازية، ففي الصحن نجد البابين الرئيسيين في الأضلاع، حيث إن الباب الكائن في الحائط الشمالي يوجد في منبت المحور المركزي للمسجد، من الخارج نجد أرصفة تحيط بالمبنى، وهذا كله عبارة عن صورة حية للمسجد

دي ليبي، وربما كان ذلك أقرب إلى الواقع من المخططات الأخرى، حيث أدرج سهم الاتجاه الذي لم يكن موجوداً في المخططات السابقة؛ فالأكتاف المشيدة من الأجر في المنطقة الفاصلة بين حرم المسجد والصحن (A) كانت على شكل صليب أو مستطيلة حيث نرى ستة أعمدة مشيدة، صغيرة، ملتصقة بها، ونراها من الحجارة في المنطقة الفاصلة في المسجد الجامع بقرطبة في النقطة الفاصلة بين الجزء المسقوف في عصر الإمارة والآخر الذي يرجع إلى عصر الخلافة (لوحة مجمعة 40: 4 الفصل الثاني)؛ أما بالنسبة للمسقط الرأسي فربما كان على شاكلة ما نجده في اللوحة المجمعة 4: 1، وهو شديد التماثل، بما في ذلك المخطط، بمسجد الكتبية بمراكش (B) (انظر لوحة مجمعة 85: 3، الفصل الأول) إذ نجد أن هذا المسجد الأخير يتكون من سبعة عشر رواقاً، التي عليها المسجد الإشبيلي رغم أن الصحن أكثر صغراً إضافة إلى أن المئذنة تقع في الزاوية الشمالية الشرقية؛ هناك تجديد في كل من مسجد الكتبية ومسجد تيمال يتمثل في أن الأروقة الجانبية أكبر بعض الشيء - عرضاً - من الأخرى في الوسط، وليس ذلك في المسجد الإشبيلي؛ تضم المساجد الثلاثة شكل حرف T المكون من الرواق الموازي للقبلة والرواق المركزي، ونرى هذا خلال القرن الثاني عشر في المسجد المرابطي الجامع بالجزائر؛ ويضم الرواق المستعرض على حائط القبلة، في مسجد الكتبية، خمس قباب ذات أسقف بارزة (C)، وفيها مقربصات، وهي القباب نفسها التي ربما كانت موجودة في صدر المسجد الإشبيلي؛ كما نجد مثل هذه القباب في مسجد تيمال لكن عددها لا يتجاوز ثلاثة (لوحة مجمعة 85: 1 الفصل الأول)؛ ويضم المخطط الخاص بالمسجد الإشبيلي الذي أعده ماثانو مارتوس قباباً ثلاث تقع أمام المحراب، سيراً على النموذج الخاص بالقباب الثلاث الكائنة أمام المحراب في المسجد الجامع بقرطبة، توسعة الحكم الثاني، إضافة



الجامع بقرطبة، مع وجود تنوعتين هما: أن الدعامات في الصحن لا نراها في المسجد القرطبي بينما نراها في المسجد الجامع بمدينة الزهراء وفي مسجد تطيلة؛ كما أن المنارة الإشبيلية تتسم بتفردا ذلك أنها تقع على الضلع الشرقي، ويبرز المخطط الخاص بها عن المخطط العام بشكل مبالغ فيه، في النقطة الفاصلة بين الجزء المسقوف والصحن، ولا شك أن مرة ذلك وجود صعوبات في الأرض التي من المعتاد أن تقام المئذنة عليها، شمال الصحن وفي النقطة المركزية منه، طبقاً للكلاشيه الذي نجده في المساجد الجامعة الأموية، خلال القرن الثاني عشر، وهذا ما تكرر فقط في مسجد حسان بالرباط ومسجد قصبة فاس، غير أن الوضعية غير الاعتيادية للمئذنة الإشبيلية تكسب المسجد طبيعة خاصة، ربما يمكن القول عنه إنه كان راية وعلامة على الإمبراطورية الموحّدية، اللهم إلا إذا كانت الغاية التعبير عن اهتمام بكل من الصحن والجزء المسقوف بدرجة واحدة، فالحائط الفاصل بينهما يقع في المنطقة المركزية في الواجهة الشرقية للمئذنة؛ وأياً كان الموقف فإن المئذنة كانت تبدو دائماً كوحدة معمارية تختلف عن الجزء المسقوف وتتسم بالاستقلالية من الناحية البنيوية والزخرفية كما لا يوجد شيء مكتوب يتعلق بموقع البرج في المساجد، وكان الحكّام الموحّدون يفخرون بأنهم شيّدوا «مآذن ومنازل»، نلاحظ أيضاً وجود نموذج متفرد، على شاكلة الخيرالدا، هو في مسجد شمال، رغم أنه ذو رمزية مختلفة (لوحة مجمعة 85: 12 في الفصل الأول) إذ حدث اندماج بين المئذنة وكوة المحراب وربما كان ذلك يرمز إلى الإعلان عن أهمية كل من المئذنة والمحراب بالنسبة للمسلمين، وكأنهما من أبرز الرموز المقدسة عندهم، كما أن المنار في مسجد Cuatrohabitats الإشبيلي منمّلة تماماً في القطاع الشمالي ولا يصحبها الصحن، على ما يبدو، وإذا ما كنّا نريد أن نذكر سبباً من الأسباب الدينية التي تتعلق

بموقع الخيرالدا يجدر بنا التفكير في السبب نفسه الذي كان وراء الجمع بين المئذنة والمحراب في مكان واحد في مسجد شمال، أي الرغبة في أن يكون هناك اقتراب شديد بين البرج وحرم المسجد؛ وعلى هذا نرى كيف أن المسجد الإشبيلي عبارة عن هجين للنموذج الأموي الأندلسي والنموذج الموحّدي، ذلك أن الأول منهما تم استيعاؤه في خطوطه العامة المتعلقة بالأجزاء المسقوفة في المساجد الأندلسية من الطراز المتوسط ابتداء من القرن الثاني عشر؛ ولا شك أن الموحّدين أخذوا من قرطبة كل ما استطاعوا وكل ما كان مواتماً لاستخدام الآخر. وبالنسبة للمسجد الإشبيلي فإن خطوطه العامة تسير بشكل متسق، غير أن الخيرالدا أضخم بكثير من المنارة الكبرى التي شيدها عبد الرحمن الثالث، وهذا مؤشر واضح على أن الموحّدين حاولوا جعل مبانيهم تتسم بالضخامة مثلما هو الحال بالنسبة لمخططات المدن، وفي محاولتهم إقامة هذه المئذنة الضخمة كسروا تلك النسبة المتبعة 4/1 الذي كانت عليه المئذنة القرطبية، إضافة للبساطة النسبية التي عليها الأوجه الخارجية لها، ولما كان هناك ثراء زخرفي في الخيرالدا فإننا لا نفهم الصورة البسيطة التي عليها الواجهات الخاصة بالصحن والتي تتكرر في الحرم باستثناء الباب المركزي الكائن في الحائط الشمالي للصحن الذي يستحق أكبر قدر من التقدير على شاكلة الأبواب ذات الثراء الزخرفي، من الحجر هذه المرة، في كل من مدينة الرباط ومراكش. وعلى أية حال فإن التقشف الزخرفي الذي عليه الواجهات الإشبيلية، خلافاً لما عليه الخيرالدا، إنما يستحق شيئاً من التفسير، فلا زلنا حتى ذلك الحين نرى تأثير قرطبة في مسجد حسان بالرباط من منظورين: في الحرم، حيث نجد الدعامات الحجرية تحل محل المشيدة من الآخر (كاليه، هـ. ترانس)، كما أن المئذنة تضم كتلاً خشبية أفقية متداخلة مع الكتل الحجرية (تورس بالباس)، مثلما هو الحال في منارة مسجد قرطبة،



طبقاً لبيانات أشار إليها فيليكس إيرناندث. ولاحقاً سوف أعود للحديث عن الأبواب.

نعود إلى وضع الخيراندا، فربما كانت أصولها ترجع إلى مئذنة مراكش، التي نراها تقع وسط الحائط الشرقي لمسجدي الكتبية، أي المسجد المؤسس منذ البداية وذلك الذي تم إحلاله محله بعد سنوات قليلة على يد العاهل نفسه، المؤمن، وكلا المسجدين يرجعان إلى ما قبل عام 1163، الواحد ثلث الآخر، غير أن الثاني شهد نوعاً من التعديل في حائط القبلة (انظر لوحة مجمعة 85: 4، الفصل الأول). ومن البداية كان المسجدان يعملان في آن معاً لبعض الوقت؛ كما أن مئذنة مراكش - على عكس الخيراندا - دخلت بكاملها في صحن المسجد خلال المرحلة الثانية، وبالتالي أصبحت عائقاً أمام التنقل عبر الدهاليز، وهذا خطأ جرى تصحيحه في مسجد القصبة بالمدينة نفسها حيث تقع المئذنة في الزاوية الشمالية الغربية للصحن وبارزة بالكامل (لوحة مجمعة 85: 5، الفصل الأول).

1 - المسجد الجامع الموخدي من خلال رواية ابن صاحب الصلاة :

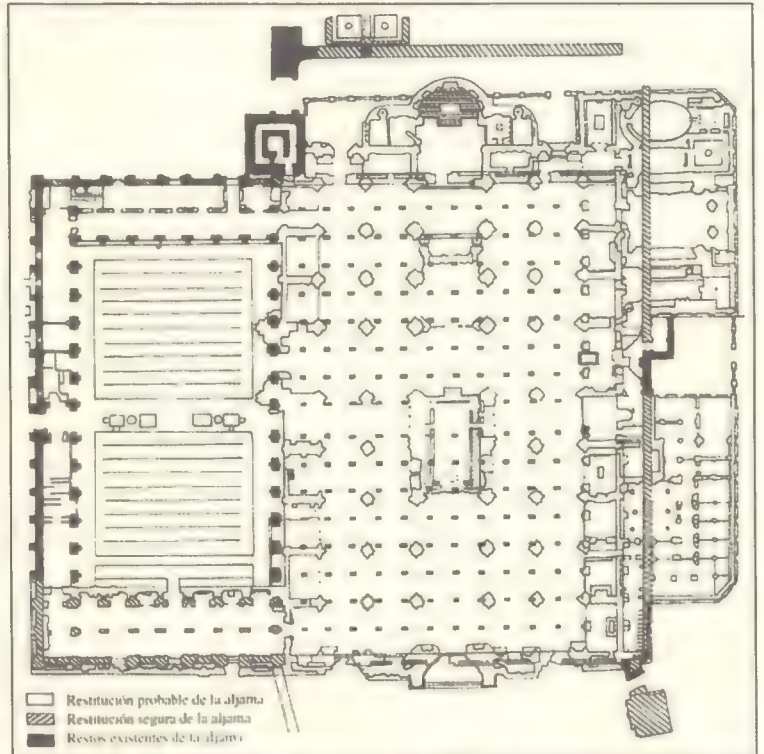
بعد أن تم تصيب أبي يعقوب عاهلاً بعشر سنوات صدرت الأوامر ببناء المسجد، وقد اختار العاهل المذكور إشبيلية لتكون عاصمة لإمپراطوريته (1163م) وقد وصف ابن صاحب الصلاة المسجد (ق 13) مشيراً إلى أن البناء بدأ عام 1172م وحدد أبو يعقوب مخططه، ولهذا جرى هدم المنازل عند مدخل القصبة وكلف أحمد بن باسو بالإشراف على أعمال البناء مع زملائه من المعمارين الإشبيليين، وهم جميعاً من الأندلس ومراكش وفاس. اجتمعوا كلهم في إشبيلية، وأقيم المسجد الجامع ليتسع للمصلين الذين كانوا يؤمنونه لأداء شوائر الجمعة والذين كانوا

يؤدونها حتى ذلك الحين في مسجد القاضي ابن عدبس. وضعت أساسات المسجد من الأجر والجص والحصى والحجارة، ووُضِعت أساسات أكتافه أو الأعمدة المشيدة بربطها بالمقود الخاصة بكل رواق وبلغ عمق الأعمال تحت الأرض أكبر مما هو ظاهر. أقيم البناء وجرى تبليطه حتى يكون أكثر قوة وأماناً، وكانت أوامر البناء قد صدرت في شهر رمضان الذي يوافق عام 1172م، ولم تتوقف الأعمال طوال فصول السنة، وظل في إشبيلية حتى جرى وضع السقف، ويلاحظ أن الواجهة الأمامية شبيهة بمسجد قرطبة لناحية الحجم، ولا يوجد في الأندلس مسجد يضارعه في المساحة وعدد الأروقة... وانتهت أعمال البناء عام 1176م، عندما بات الجزء المسقوف شبه كامل ولكن بدون تبليط الأرضية والتزجيج، ورغم الوضع الذي عليه حالة البناء أمر أبو يعقوب، عام 1182م، باستخدام المبنى الذي جرى افتتاحه يوم جمعة... وجرى إصلاح ما تهدم في الأروقة الثلاثة للمسجد الواقعة في الجهة الشرقية والغربية والشمالية، وجرى دعم البناء وتقويته، ثم جرى موامة مستوى المسجد بالسلالم الكائنة في القطاع الغربي وسوى المناطق المجاورة له بحجر كزان Kazzan، وجرى وضع نوافذ، في حرم المسجد من زجاج وبأطلة بالأجر (من الداخل) ومن الخارج، كان أبو داود جلول بن جلدسان، المشرف على الأعمال هو المعني بوضع الأبواب، وكان هناك بعض المفتشين الإشبيليين الذين ارتبط بهم مفتشون آخرون من مدن مختلفة، وارتكب بعضهم مخالفات تم بسببها إقصاؤهم. كانت القناة تمر المدينة متخذة مسارها ولكن تحت الأرض بسبب اختيار مكان بناء المسجد حيث جرى تحويل المجري، وهذا عمل معماري مهم تحت الأرض موجه إلى صرف المياه في النهر، واجتهد العرفاء في عمليات بناء القبة التي تتوج المحراب، واجتهدوا كذلك في أعمال الجص والقباب والنجارة بما أوتوا من

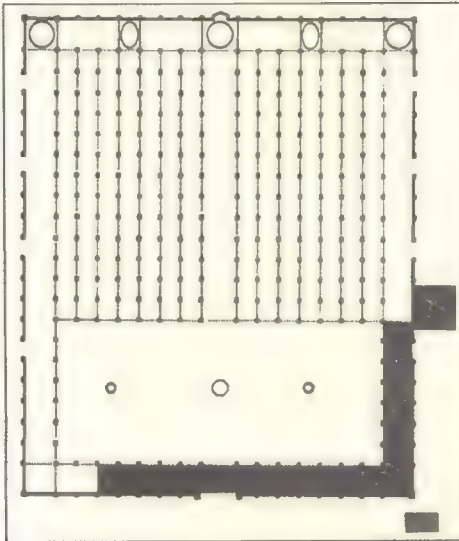


1

2



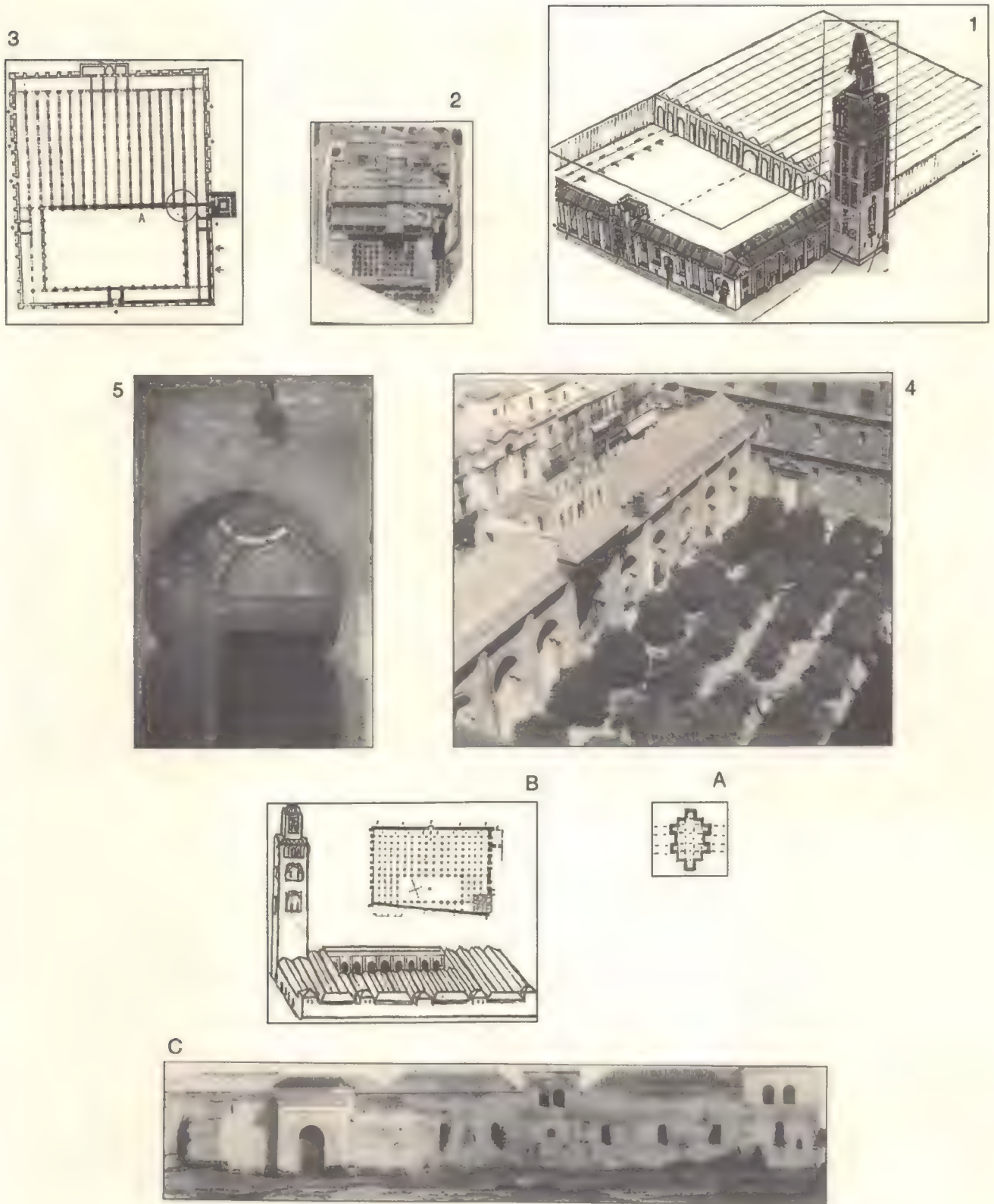
1-2



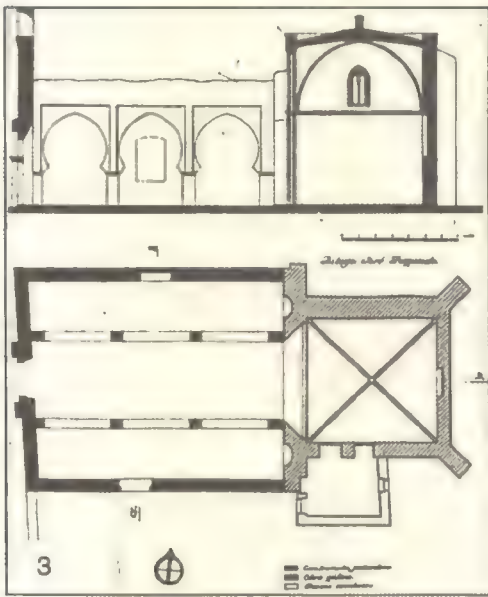
3



لوحة مجمعة 3:
مخطط أعيدت هيكلته للمسجد الموحدى الجامع (2 تورس
بالباس، 1-2 هـ. تراس).

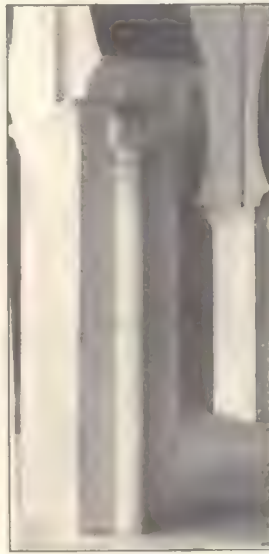


لوحة مجمعة 4:
 المسجد الموحي الجامع في إشبيلية، والكتبية بمراكش
 (B, C).

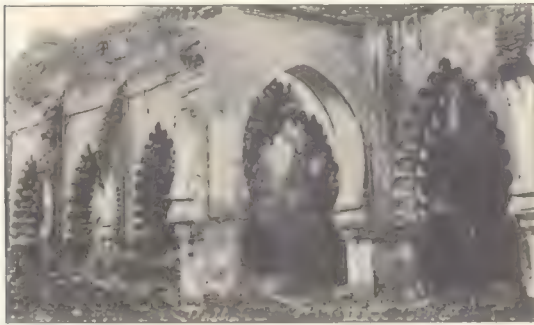


5

4



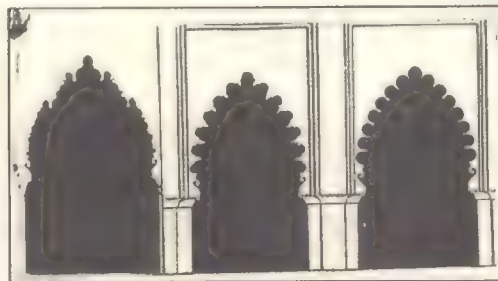
6



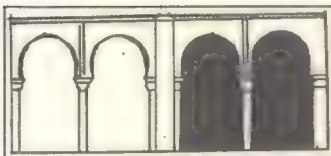
7



8



A



لوحة مجمعة 5:
جوانب من المساجد والكنائس المدججة الأندلسية التي يمكن أن
تكون مكان حرم المسجد الجامع الموحد في إشبيلية.



3



2



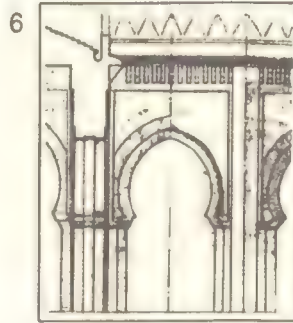
1



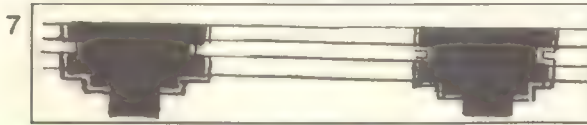
5



4



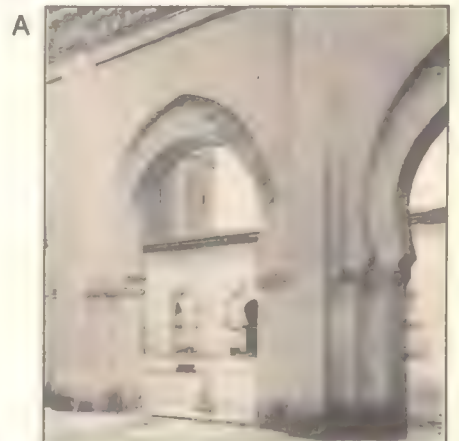
6



7



B



A

لوحة مجمعة 6:
المسجد الموحي الجامع في إشبيلية. الصحن.



2 - نحو عملية إعادة تصور للأروقة التي زالت من المسجد،

نستخلص من إجمالي الدراسات الخاصة بالعمارة الدينية وغير الدينية الإسبانية الإسلامية والمدجّنة وجود مجموعة من الوحدات المرتبطة بها هنا وهناك دون نظام محدد ومتبع، وكأنها وحدات منفردة من وحدات أكبر زالت من الوجود بالكامل أو بشكل شبه كامل. وعندما ننظر إلى نموذج المسجد الجامع بقرطبة كنموذج فإنه صالح لتبيان وضع تلك الوحدات التي أعيد ربطها بهذا المبنى المدجّن أو المسيحي، وهنا نشأ سؤال: وماذا عن المسجد الإشبيلي؟ من المناسب إعادة تصور أجزائه التي فقدت استناداً إلى تلك الوحدات المنعزلة التي أعيد ربطها بدور العبادة المدجّنة في إقليم الأندلس التي تعتبر جميعها مدينة لكل ما هو موحد؛ وقد سبق أن أشرت أن عدد أروقة المسجد الإشبيلي يبلغ سبعة عشر رواقاً مثل مسجد الكتبية، وفيما يتعلق بعملية إعادة تصور المكان فإن الأثر الأول الذي يجب اقتناؤه هو هذا المسجد الأفريقي ومسجد تمال، حيث الأروقة الرئيسية التي يوضح درجاتها اختلاف أنماط العقود (لوحة مجمعة 5، 6، 7، 8) حيث نجد العقد الحدوي المدبّ والعقد المتمدد الفصوص والثلاثي الفصوص والعقد ذا الستارة أو ما يسمى بالمزخرف بالأكانثوس على طريقة شعارات المدن، وهذه العقود كلها تضم ملفناً رقيقاً لكل واحد، مع وجود أشرطة رأسية في المسجد الثاني تستند إلى أعمدة صغيرة ملتصقة بالعمود أو الكتف الرئيسي للعقد. في مسجد الكتبية (5) نجد الطنف يتكئ مباشرة على العداثر ذات الحلية المعمارية المتموجة للعمود المشيد وعلى جوانبه قد أضيف المودان الصغيران الزخرفيان ظاهرياً، وهي أعمدة صغيرة القطر لكنها ذات تيجان من الجص. هناك مثال آخر يجب أن نضمه في الحسبان يتمثل في ثلاث دور صغيرة للعبادة المدجّنة في محافظة إشبيلية وهي كنيسة ساننا ماريّا دي وادي الكفار (3) وكنيسة

دقة ومهارة، وإلى يمين المحراب جرى فتح كوة في حائط المسجد (حائط القبلة) وذلك لوضع المنبر الذي جرت صناعته من الخشب المشغول بمهارة وحرفية ومقاس حسب مساحة الكوة، إضافة إلى أن الخشب المستخدم في نجارته كان الصندل المعشق المطعم بالعاج ورقائق الذهب والفضة، وجرى بعد ذلك بناء المقصورة من الخشب، أمام قصر العاهل بحيث كانت آمنة ومعزولة عن الجمهور؛ وكان الخليفة يتابع الأعمال بنفسه ويرافقه أبناؤه؛ وانتهى العمل في جوانبه الأربعة وجرى الربط بين أروقه والقباب واستكمل بناء السقف. استمرت أعمال البناء ثلاثة أعوام وأحد عشر شهراً؛ واستمرت الخطب في مسجد القاضي ابن عدبّس أثناء بناء ذلك المسجد. وكانت أول خطبة من على منبر المسجد الجديد عام 1182م وبذلك توقفت خطب الجمعة وصلاتها في المسجد السابق؛ كما أمر الخليفة بتوسعة صحن المسجد حيث كان الناس يصلون فيه عندما تكون هناك حاجة لذلك بسبب كثرة المصلّين. كما أمر بهدم المنازل والمحال والأسواق عام 1196م؛ وتولى خازن المخزن دفع التعويضات للسكان؛ وقد وصلت عمليات الهدم حتى طالت «مسجد اليتيم» ثم جرى بناء الأسواق والمحلات في المكان المذكور، كما جرى بناء أربعة أبواب كبيرة في الجوانب الأربعة، فكان الباب الغربي والشمال متوازيين مع الباب الشمالي للمسجد.

هنا أقول إنني لم أورد في هذا المحتوي الذي نقلناه عن ابن صاحب الصلاة الوصف الذي خصصه للمنازل وهذا ما سوف أضمه إلى الجزء الخاص بالخير الداء في هذه الدراسة.

فيناينا الذي يتسم بوجود سمات غير معهودة في الفن الموحدى الخالص مثل الكتف المثمن، كما أن العقود الحدودية الكلاسيكية لا تضم طنفاً فردياً الأمر الذي يشير إلى تاريخ متأخر جداً (انظر الفصل السادس لوحة مجمعة 4).

3 - ملاحظات حول المحراب،

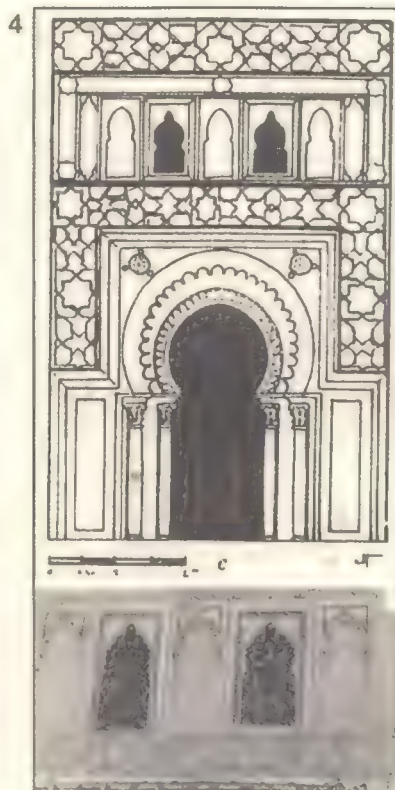
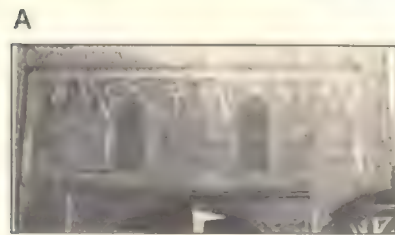
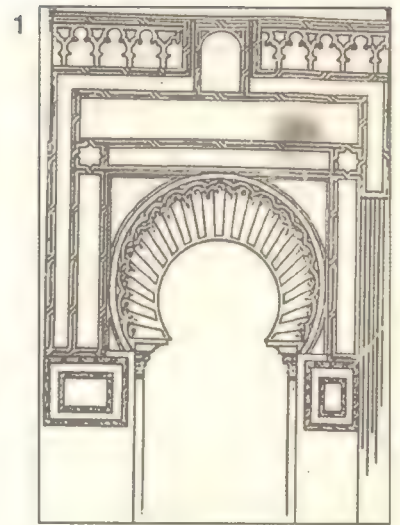
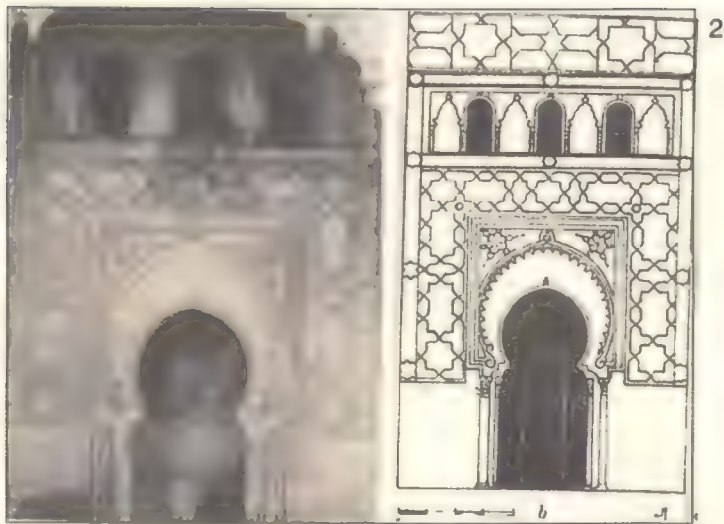
نعود إلى المسجدين الأفريقيين ليكونا نبراساً لنا من جديد، فكوات المحاريب متعددة الأضلاع في المخطط، إذ تبلغ سبعة في شمال مثل المسجد الجامع في ألمرية، طبقاً لترميم موحدى، وخمسة في مسجد الكتبية ومسجد القصبة بمراكش، ويلاحظ أن المحراب الأول فيه شبه كبير بمحراب المسجد الجامع في الحمراء (1309م)، ومسجد أداء صلوات الجمعة في فاس، بينما نجد النموذج الثاني صورة من مسجد تلمسان ومسجد الجزائر، عصر المرابطين (انظر الفصل الأول لوحات مجمعة 84، 85)، وقد أصبح هذا النمط نموذجاً للمحاريب لكثير من المساجد حيث نجد في هذا المقام باقي المساجد في الحمراء. أما بالنسبة لمحراب مسجد حسان بالرباط، نقول إنه ربما كان مربع المخطط (ج. كاليه) كما يمكن تخيله ذا خمسة أو سبعة أضلاع أو ربما ثمانية. أما بالنسبة للعقد أو واجهة المدخل إلى المحراب فهناك النماذج الأفريقية التالية في اللوحة المجمعة 37: مسجد تلمسان (ج. مارسيه)؛ 2: مسجد شمال (رسم نشره ه. تراس)، 3: محراب الكتبية الأول، 4: المحراب الثاني أو الحالي للكتبية (نشر الرسم ه. تراس)، 5: المسجد الجامع في تازا. نجد كذلك أن العقد الحدودي الكلاسيكي الخاص بالمحراب في تلمسان أصبح عقداً حدوياً حاداً في الكوات أو المحاريب الموحدية؛ يلاحظ أيضاً أن القطاع الملوي للنوافذ في واجهات هذه المحاريب يضم 5 أو 7 عقود صغيرة ذات أنماط مختلفة؛ وسيراً

حصى لبريخا (2) وكنيسة ماتيودي قرمونة (4) حيث أن عقودها، المصحوبة بالطنف، تضم دعائم تتكى عليها ذات حليات معمارية متموجة نجد تحتها كتلة على الشاكلة نفسها على امتداد العمود أو الكتف المشيد وهي قوالب خاصة بكل من مسجد شمال والكتبية، وهي نفسها التي نجدها في الأعمدة المشيدة لعقود صحن المسجد الجامع في إشبيلية (لوحة مجمعة 6 من 1 إلى 7)، ويمكن أن نلاحظ وجود هذه البوائك في المسجد الجامع في تازا الذي يرجع تاريخ توسعته إلى 1193م (لوحة 5: 1). هناك قاسم مشترك لكافة الأمثلة التي عرضنا لها وهو العقد الحدودي الحاد في الأروقة وكذلك الأكتاف أو الأعمدة المشيدة والطنف الأملس والأبيض، وهنا ربما كان يجب أن نضيف إلى ذلك النموذج الخاص بسانتا ماريا دي كاستيودي مونتورو (هرطبة) (A) إذ نجد في هذا المثال، وبشكل استثنائي، عقوداً مزدوجة نصف أسطوانية ذات طنّف بين أعمدة صغيرة مشيدة منبتها الأرضية، وبها تلتصق الأعمدة الرفيعة للأولى؛ وعلى هذا فالاحتمال كبير في أن حرم المسجد الإشبيلي من الداخل كان على الحالة التي نجد عليها اليوم مسجد تازا، بنض النظر عن أن العقود يمكن أن تكون متنوعة على شاكلة ما وجدناه في المسجدين الأفريقيين الأولين المذكورين (لوحات مجمعة 5 - 17، 6 - 17 في الفصل الأول)، واستناداً إلى نموذج حصن لبريخا نجد أن المسقط الرأسي للكنيسة يعتبر نموذجاً للمساجد الموحدية الإشبيلية التي زالت من الوجود مع الأخذ في الحسبان تلك التغيرات الخاصة بالفن المدجّن والتشابه مع العقود في كنيسة سان رومان بطليطلة. هناك وحدة أخرى، عربية هذه المرة، سوف ندرسها لاحقاً تتمثل في المسجد الإشبيلي الصغير المسمى مسجد Cuatrohabitats دي بويوتوس دي لاميتاثيون، ذي العقود والطنف، ولو أن العقود هنا نصف أسطوانية درجة انحنائها مرتقمة (لوحة مجمعة 49: 1)، وإذا ما أردنا أن نورد المزيد من الأمثلة كذكرنا مسجد

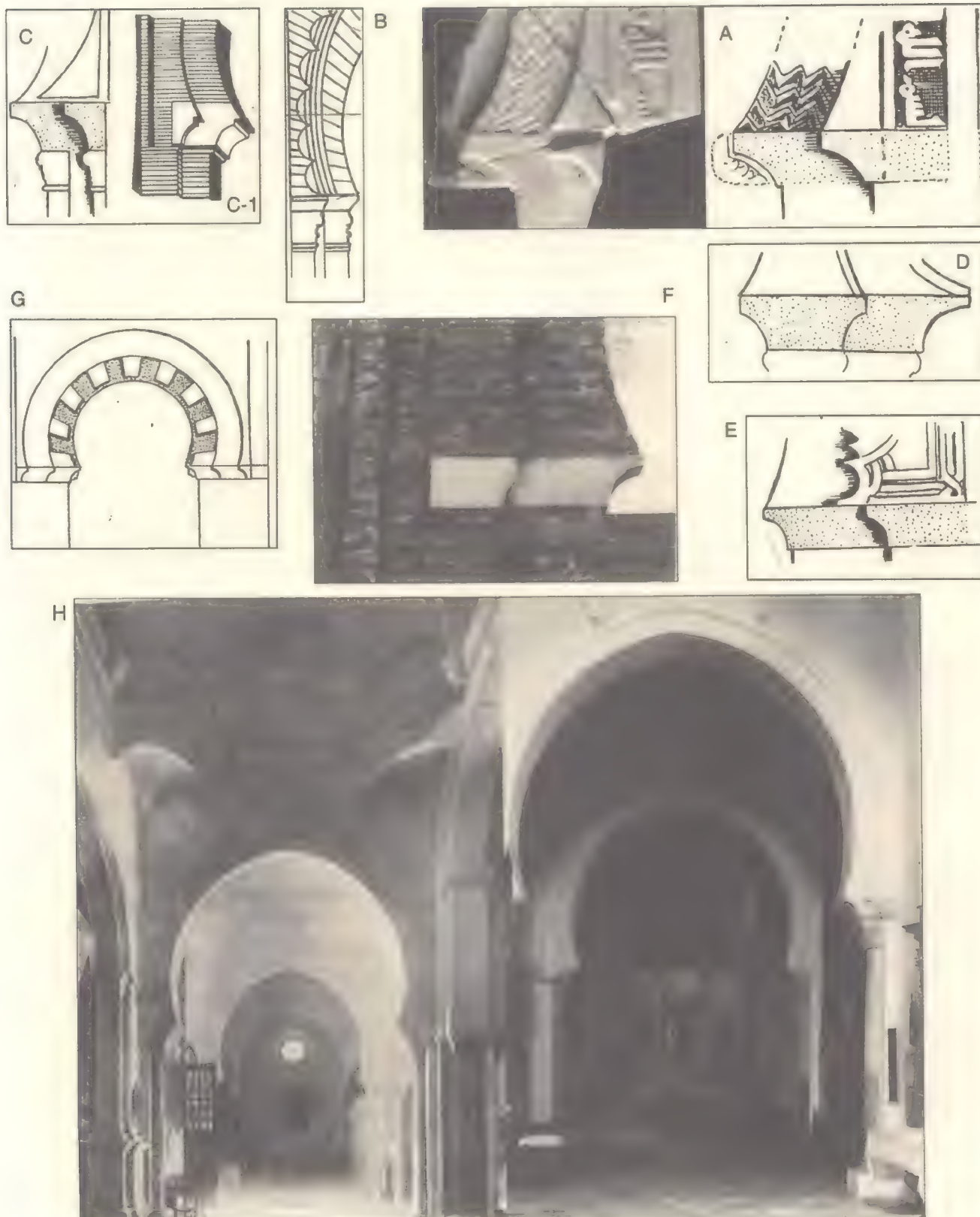


على إيقاع الزمن الجديد نجد أن محراب مسجد تازا يضم عقوداً ثلاثة متماثلة نصف أسطوانية، وهنا يجب أن نغير واحداً من هذه النماذج إلى عقد المحراب في المسجد الجامع في إشبيلية، ويفضل أن يكون رقم 2 ورقم 4 لأنه بعد دراسة وفحص الواجهات الجصية في عمارة القصور المدجّنة في إشبيلية نجد أن المنطقة الواقعة فوق عقود المداخل تضم سبعة عقود أو خمسة، على شاكلة النماذج الأفريقية حتى يكون هناك تبادل بين العقد نصف الأسطواني مع العقد ذي الستارة. يقدم لنا ألكاثار دي إشبيلية النموذج C في اللوحة محل الدراسة، وكذا منزل أوليا Olea، حيث A و B. هذه الرسوم المدجّنة هي صدى للواجهة الكاملة لمحراب المسجد الجامع الإشبيلي قبل أن تكون لمساجد الأحياء المتواضعة، إذ يجب ألا تنسى أن المسجد الجامع الإشبيلي كان قائماً عندما أقيمت القصور المدجّنة في المدينة خلال القرن السادس عشر؛ غير أن هذه الحالة ليست الوحيدة في إشبيلية إذا ما أخذنا في الحسبان عملية انتحال نوافذ الخيراندا في عقود الأبراج المدجّنة في المدينة، مثلما هو الحال بالنسبة للشرفات ذات المسننات الحادة والمشيدة من الأجر أو الكوايل modillones ذات البيروفيل المتعدد الخطوط والتي انتقلت من المسجد إلى الصحن والأبراج المدجّنة. وتكمن المشكلة المتعلقة بهذه التكهّنات في تعدد اللحظة التي انتقلت فيها واجهات المحاريب إلى عمارة القصور وهي القصور الموحدية التي لم تكن معروفة حتى ذلك الحين في الشمال الأفريقي، غير أننا نرى في صحن «الجص» في ألكاثار دي إشبيلية عقوداً في نوافذ تتوج عقد أو عقود المدخل، كما لا يخفى على أحد أن مكونات الواجهة محل النظر التي تكررت في المسجد الجامع بقرطبة من الممكن أن تكون موجودة في مداخل قصور مدينة الزهراء. أضف إلى ذلك أن الزخرفة باستخدام الجص في المحراب الموحدية، تتركز في عقد الباب والجوانب المحيطة به؛ هناك عقد

حدوي حاد وعقد يضمه أو شنهبران ومنكب العقد على الشاكلة نفسها ولو أنه مختلف المركز رغم أنه مفضّل بصفة عامة ويرجع إلى أصول قرطبية، غير أننا لا نجد السنجات الممهودة في عصر الخلافة بين بطن المقد ومنكبه الذي لازال قائماً في محراب مسجد تلمسان الموحدية، وبينما نجد أن محراب المسجد الجامع بقرطبة، عصر الخلافة، يضم العقد الداخلي الذي يتكئ على عمودين، أما الخارجي فعلى كتفين بارزين في المخطط، فإن نمط المحراب الموحدية يضم عموداً في كل كتف، أي أربعة أعمدة (لوحة مجمعة 8: C)، وهذه تسمية إذا لم تكن موجودة في محراب مسجد الحكم الثاني فإنها تظهر في عقد المدخل إلى القبة أو «حصن بياثورياء» بالمسجد القرطبي (B). غير أن هذه الحالة الخاصة بالأعمدة الأربعة لم تنتشر إلى ما بعد القرن الثاني عشر، وهذا الصنف من الدعامات المزدوجة لكل من بطن المقد ومنكبه، مع وجود الحدائر على المستوى نفسه، هو موضة موحدية تنعكس على أبواب أسوار كل من الرباط ومراكش وفاس (لوحة مجمعة 9: 3، 4) وتتكرر بشكل أسامي في عقود صحنون مساجد (لوحة مجمعة 9: 1، 2 صحن مسجد إشبيلية ومسجد تمال). ولذا كالنمط وجود في قرطبة عصر الخلافة ترتبط بالتحديد بكوات رخامية في مدينة الزهراء (لوحة مجمعة 8: A)؛ وبعد هذا المسجد، وفي اللوحة نفسها، أعرض الأشكال التي سبق شرحها (B) (C) (1-C) وأضيف إليها (D)، عقود مفصّصة موحدية ظهرت في ميدان الشهداء بقرطبة؛ وخارج الإطار الموحدية نجد الشكل (E) الخاص بباب المدل بقصر الحمراء؛ هناك (F) في واجهة كنيسة سان مارتين في لبله؛ (G) من كنيسة مدجّنة هي سان ميغل دي بيالون (بلد الوليد)؛ (H) مصلّى كنيسة سانتا ماريا دي أوليبيا، ليبريخا، وفي نهاية المطاف نجد العقود المزدوجة (الحدوية الحادة والمفصّصة) في نوافذ المآذن الثلاث الكبرى الموحدية، ثم عقود المحراب الموحدية مثلما هو



لوحة مجمعة 7:
واجهات محاريب لمساجد في أفريقيا. (ق 12، 13).



لوحة مجمعة 8:
العقد الحدوي ذو التجميعات. الأصول والتطور.



الحال في النوافذ الكائنة في الجزء العلوي التي تحيط بها تلك النمطية الممهودة من الزخارف الهندسية التي يغلب عليها وجود الأشكال المستطيلة والأشكال النجمية ذات الثمانية أطراف، ورغم أن هذه الزخرفة مجهولة في المسجد الجامع الإشبيلي لها وجود بارز في القصور المدجّنة في المدينة والمناطق المحيطة بها. والاحتمال قائم في أن المسجد الجامع بإشبيلية كان يضم الميّنات المسلسلة التي نراها في منزل أوليا الإشبيلي (لوحة مجمعة 7: B و A). وخلاصة القول جرى تجاوز مبدأ وجود العقد الحدوي الكلاسيكي الموروث عن عصر الخلافة في قرطبة وحل محله العقد الحدوي العاد، وجرى الاستغناء عن السنجات وذلك كدليل على المزيد من التقشف الفني الذي يتوافق مع التيار الجديد، ولم يتبق إلا القطاع العلوي المكون من عقود زخرفية، الذي نراه أيضاً في الجزء العلوي للطابق الأول في المنارات ذات المخطط الجديد.

عندما تحدثت في الفصل السابق عن المعبد اليهودي سانتا ماريا لابلانكا سلطت الضوء على الزخارف الهندسية للإفريز الواقع فوق عقود الرواق أو البلاطة المركزية حيث نجد أطيافاً نجمية من ثمانية نجدها على خشب موحد، ونظراً لرشاقة هذه الوحدة وبساطتها نجد أن هذا الإفريز يشبه الإفريز الزخرفي الهندسي في محراب مسجد شمال ومسجد الكتبية، كما أوليت عناية خاصة لعقود بلاطات المعبد اليهودي، دون سنجات، طبقاً لما شهدنا في محراب الموحدين؛ ومع هذا فلا شيء يدفع للشك في أن المعبد اليهودي الطليطلي الذي يشبه، قنباً، ما بداخل المساجد الموحدية، كان ذا صلة بالمسجد الجامع بإشبيلية، فعقود المعبد اليهودي لا تضم الطنّف الفردي الذي عليه عقود المساجد، إضافة إلى أن البوائك الزخرفية الكائنة في القطاعات العليا في المعبد اليهودي لم تكن ممهودة في دور العبادة الموحدية، وبالتالي يمكن نسبة البوائك العليا في معبد سانتا ماريا لابلانكا إلى العمارة

الطليطلية المحلية، ومع هذا يمكن أن يضم مسجد إشبيلية من الداخل مفاجآت زخرفية تتجاوز حدود ما تفكر فيه، استناداً إلى الثراء الزخرفي الذي عليه الأوجه الخارجية للخيرالدا وكذلك الزخارف الجصية في بطن عقد الباب الشمالي، في «صحن شجر البرتقال»، الذي سوف نتحدث عنه بعد ذلك. نجد إذن أن واجهات المحاريب الموحّدية تتسم بالتقشف الفني بالمقارنة بالأسر الحاكمة السابقة، غير أن هذا الأمر انسم بالغموض بعض الشيء لعدم معرفة النمطية التي كان عليها محراب مسجد حسان بالرباط، فقد ظهرت في هذا المسجد قطع من الجصّ الزخرفي المتفرقة فيها سمقات مدبّية وأشكال ثمار فواكه وأشرطة فيها الأكانتوس، الأمر الذي حدا بـ ج. هاينوت للقول إن هذا المحراب، وربما معه القبة الكائنة أمامه، كان يحظى بالثراء الزخرفي مقارنة بمحاريب أخرى سابقة؛ وهنا يجب أن نأخذ في الحسبان أن هذا المسجد قد شيد ما بين عامي 1189م و 1195م، وقد انتهت أعمال البناء في المسجد الإشبيلي خلال الفترة المذكورة نفسها، أما مسجد توزور فقد انتهى العمل فيه عام 1193م طبقاً لما تشير إليه الزخارف الجصية في المحراب، غير أن هذه الأخيرة هي الأكثر ثراءً مقارنة بما نجده في شمال ومسجد الكتبية؛ على ذلك يمكن القول إنه خلال الأعوام الأخيرة من القرن الثاني عشر أخذت الزخارف الجصية في المساجد تستعيد جزءاً من ثرائها الذي كانت عليه خلال عصر المرابطين، والتي كانت قد أزيلت بطريقة منتظمة خلال السنوات الأولى للمصر الموحّدي، ثم أخذ هذا التوجه الجديد يوطد دعائمه في المساجد والقصور خلال القرن الثالث عشر (مسجد تازا في نهاية هذا القرن)؛ إذن نجد أن المسجد الجامع في إشبيلية نقطة الانطلاق لزخارف جصية أقلّ تشقفاً من تلك التي جرى إثرائها خلال القرن الثالث عشر، أو الزخارف الجصية خلال عصر ما بعد الموحّدين؛ أضف إلى ما سبق أن واجهة المحراب كانت في البداية



تفتقر لنقوش كتابية لم يكن يعنى بها المؤرخون حيث أمروا بإزالتها من المساجد التي ترجع إلى الأسرة السابقة، ولم يتبق إلا القليل من النقوش الكتابية، ذات الطابع الديني في كوة المحراب وعند منبت القباب ذات المقربصات (في مسجد الكتبية) (لوحة مجمعة 16:). وبالنسبة لإشبيلية علينا أن نتذكر الواجهات المدجّنة التي تحدثنا عنها سابقاً، أو واجهة محراب مسجد تازا، التي يلاحظ أنها جميعها كانت تضم قطعاً به نقوش كتابية كوفية بدأت في كل من مسجد تمال والكتبية وكأنها وسائل دعاية.

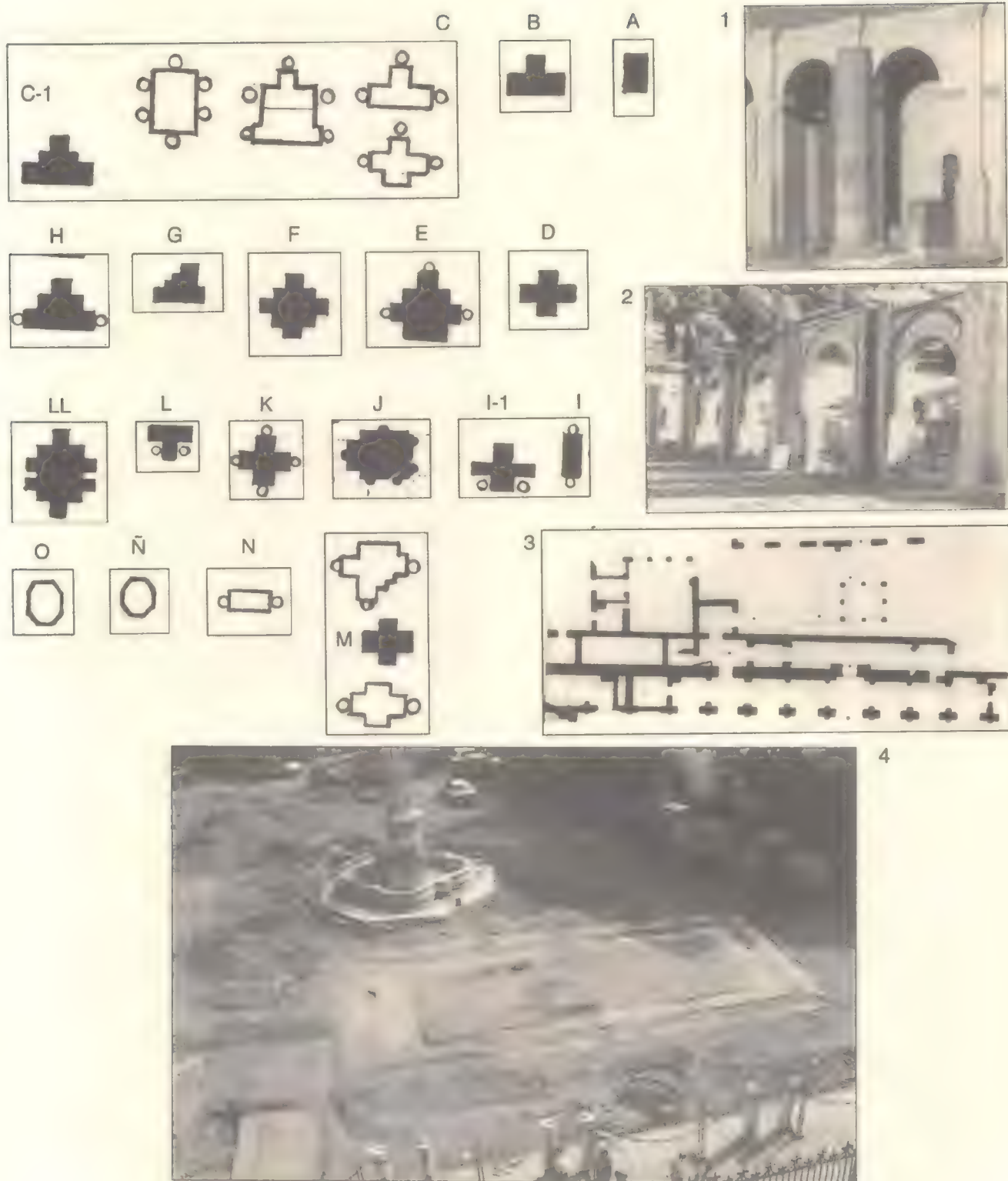
4 - الصحن وأبوابه،

يرى ابن صاحب الصلاة أن الصحن جرت توسعته ابتداء من عام 1196م وقد أشار ثورس بالباس لذلك وأعطى الانطباع بأن المسجد ربما كان قد تدهور جزئياً قبل ذلك بسنوات قليلة، وربما تزامن ترميمه مع توسعة المسجد، وفي هذا المقام يرى ألفونسو خيمينث أن الصحن ربما كان قد أقيم خلال أعمال البناء الأولى وهذا يتوافق مع ما جاء في رواية ابن صاحب الصلاة عندما أشار إلى أن الخليفة أمر بتوسعة صحن المسجد الذي كان الناس يصلّون فيه عندما لا يتسع لهم الجزء المسقوف؛ ومعنى هذا أن الصحن لم يكن جزءاً مهماً لإقامة الشعائر وبالتالي كان بناؤه لاحقاً على بناء الحرم بوقت طويل، وعلى أية حال فإن هذه الزيادة لا تتواءم مع الموقف إذا ما وضعنا في الحسبان تلك الزيادة التي يتّسم بها الصحن الذي يتواءم هندسياً مع الجزء المسقوف. يتّسم مخطط الصحن بأنه مستطيل، ومربع، مع إضافة الحرم، وهذه صورة حية للمسجد الجامع بقرطبة مع نهاية القرن العاشر. من الجانب نجد له بائكة مزدوجة، وقد بدأ هذا النمط مع المساجد التي شيدت في عصر المرابطين، أما بالنسبة للأعمدة المشيدة فإنه يتوافق مع صحن مسجد الكتبية، ذلك أن

تلك الأعمدة على شكل حرف T في البوائك الخارجية، أما بالنسبة للداخلية فإنها مستطيلة، بينما نجد في المنطقة الفاصلة بين الحرم والصحن أكتافاً على شكل علامة + وشديدة الخصوصية (لوحة مجمعة 4: A) إذ تضم أعمدة صغيرة في الجوانب، يبلغ عددها ستة، مرتبطة بالمقود، وهو نمط نراه قد بدأ في أعمال التشييد بالحجارة في منبت الرواق الرئيسي للمسجد الجامع بقرطبة من عصر الحكم الثاني، ويمكن أن نتابع أصول هذه الدعامات الأولى في أنماط سابقة على العصر الإسلامي جرى رصدها في Volubilis، وفي مسرح ماردة (لوحة مجمعة 10: 1)، ثم نراها في رواق التشريفات بمدينة الزهراء (2) (3) وربما في الأكتاف القائمة بين أعمدة ثلاثية نراها اليوم في المسجد القرطبي، والتي يفترض أنها حلت محل أخرى من النمط نفسه يرجع إلى عصر عبد الرحمن الثالث؛ وهو مسجد مدينة الزهراء نجد الشكل (M) وكذا شكلاً آخر في القصور، والأمر كذلك بالنسبة للمسجد الجامع بقرطبة بالنسبة لكل ما يحمله حرف (C). وبالنسبة للقرن الثاني عشر نجد تلك المناطق المشار إليها بالحروف التالية: A: مسجد الجائر ومسجد إشبيلية؛ B: الجزائر؛ وتلمسان وندروما وإشبيلية (وفي تونس نجد المساجد الجامعة في كل من سوسة وصفافس)؛ C-1: الجزائر تمال، ومسجد القصبة بمراكش ومسجد إشبيلية؛ D: مسجد تمال وتلمسان، بالجزائر، ومسجد القصبة بمراكش، وليلة (في تونس نجد مسجد بوفاتنة بسوسة)، F: قصبة مراكش، تازا، سان سلبادور دي غرناطة؛ G: تلمسان، ومسجد حسان بالرباط، وندروما؛ هناك مجموعة من الأعمدة الصغيرة المضافة: E، H، I، J، K: الكتبية؛ L-1: صفافس؛ و L-1 معه سلسلة من الأعمدة المشيدة الصغيرة المضافة، في مسجد إشبيلية حيث أشرت إلى أنها توأم للشكل C داخل المسجد الجامع بقرطبة خلال القرن العاشر. أما في إطار العمارة المدجّنة فنجد: N: كنيسة سان



لوحة مجمعة 9:
عقود حدوية ذات تجميدات في إشبيلية والرباط وفاس.



لوحة مجمعة 10:

الأعمدة المشيدة ذات الانحناء أو على شكل علامة + في المساجد.
الآصول والتطور: 4 حوض الوضوء في المسجد الموحى الجامع في
إشبيلية.



3



2



1



5

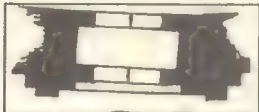


4

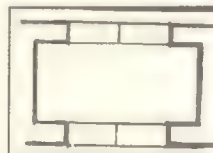


6

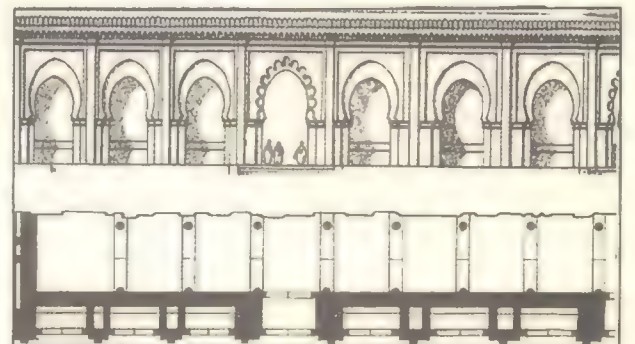
B



A



7



لوحة مجمعة 11:
أبواب المساجد الموحدية.

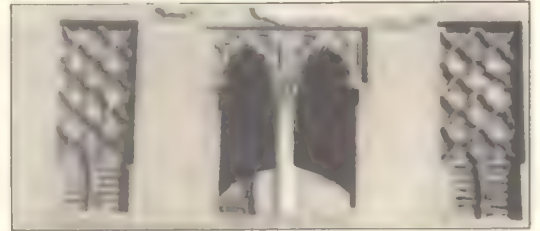


2



4

5



7



3

6



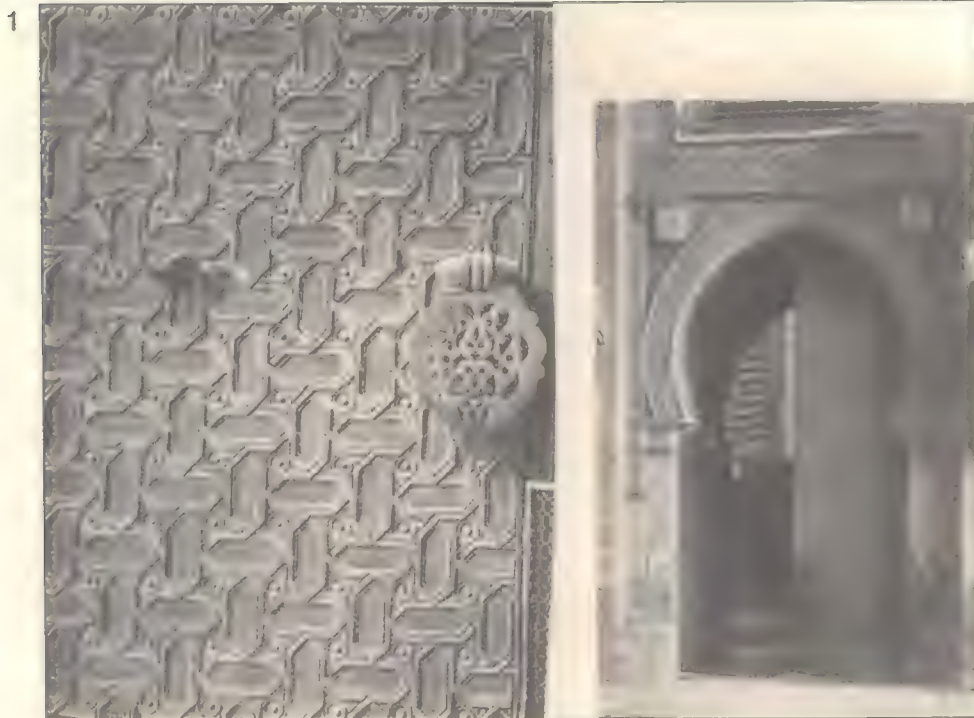
5

لوحة مجمعة 12:

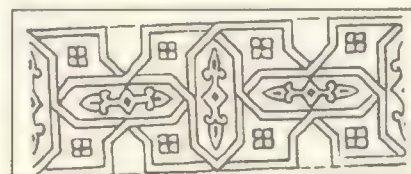
الباب الشمالي للصحن. المسجد الموحي الجامع في إشبيلية.



لوحة مجمعة 13:
الأسلوب «المتكامل» في الزخرفة الموحدة.



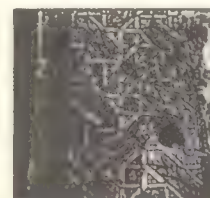
2



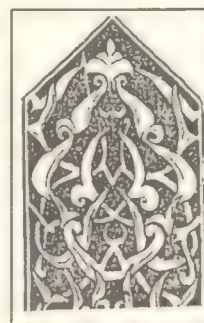
4



3



5



6



لوحة مجمعة 14:

دلف الباب الشمالي للصحن، أو باب الغفران، المسجد
الموحدى الجامع بإشبيلية.



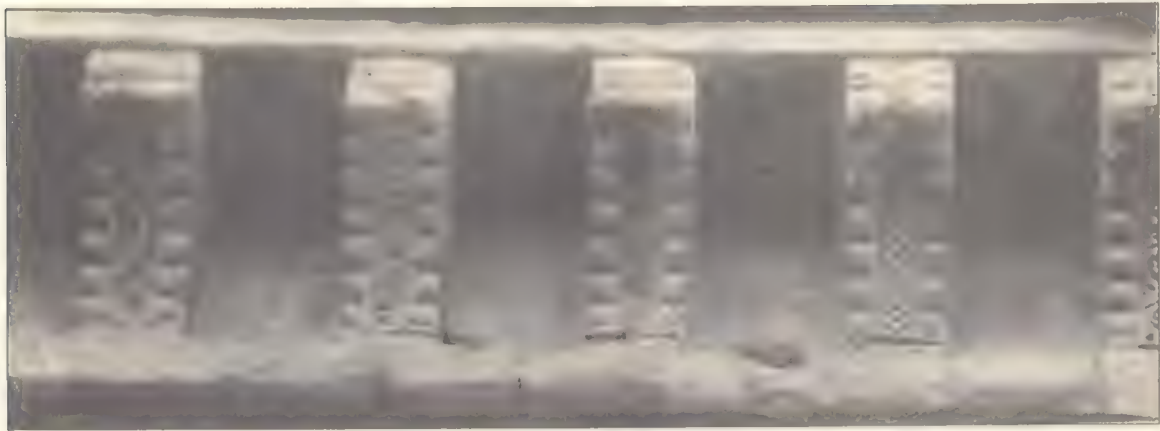
لوحة مجمعة 15:
زخارف أو كرائيش موحدة ومدجنة في إشبيلية.



2



1



3



6



5



4

لوحة مجمعة 1-15:
زخارف أندلسية ذات كوابيل حجرية، أسلوب عصر الخلافة.



رومان بطليطلة، N: كنيسة سانتا ماريا دل كاستيو دي مونتيرو (قرطبة) O, n: أعمدة مشيدة مشنة في المعبد اليهودي سانتا ماريا لابلانكا بطليطلة، وصحن سان سلبادور بفرنطلة، والمسجد الصغير المسمى ثنتينو بمرسية، وكنيسة سان لوكاس بطليطلة ومسجد فينيانا (ألمرية).

وفي ما عدا ذلك نجد اللوحة المجمع 6 تضم عقداً مزدوجاً من الأجر على شكل حدوي حاد، وكذا أعمدة صغيرة مشيدة مزدوجة، كما أن العداثر الخاصة بكل من الحجر وعلى شكل حلية معمارية مقعرة، ويلاحظ أن نمط الرسم مخططة موجود في الشكل (7)، وهو مأخوذ من المسجد الجامع بقرطبة، ولم يُرَ له مثل في شمال أفريقيا؛ أما صحن المساجد الموحدية على الشاطئ الآخر من مضيق جبل طارق، والتي تشبه، من حيث الأعمدة المشيدة، الصحن الإشبيلي، فهي تلك الخاصة بمسجد قصبة مراكش (A)؛ تقدم أيضاً في الشكل رقم 4 من اللوحة المجمع 4 صورة بانورامية، من عل، جهة الخير الدا، لصحن شجر البرتقال، فالأعمدة الكبيرة المشيدة التي تبت من الأرضية، تحمل العقود، وهذه سمة المساجد كافة المشار إليها في الشمال الأفريقي، كما نرى ذلك في صحن مسجد ماجدالينا في جيان. ما بقي أمامنا هو الحديث عن موضوع أبواب الصحن الإشبيلي، فالأبواب الثلاثة التي لازالت باقية في الحائط الشرقي (لوحة مجمع 11: 1، 2، 3، 4) تتسم بالبساطة، وهي من الأجر، والعقود حدوية حادة مشرشرة، والطنف أملس وغائر؛ يضم الشكل (4) كسوة من الجص ذات قالب في بطن العقد، وتمتد هذه الكسوة رأسياً متخذة مساراً غير معروف، وهذا النمط قد أحدث تأثيره على العقد الداخلي «لباب الرملة» بفرنطلة. يلاحظ أن الباب الأول، الأكثر التصاقاً بالخيرالدا، يضم عقداً على محور بائكة الصحن نفسه (لوحة مجمع 9: 1) وهناك عقد مسنن بالجص مضاف إلى العقد العاتق، ويلاحظ أن المنبت عبارة

عن شكل S فوق العداثر، وهذه نمطية معتادة سواء في نوافذ الخيرالدا أو في عقود «صحن الجص» في ألكانار المدينة، وقد بدأ هذا في المساجد المرابطية واللاحقة عليها، إذ نراه في مسجد تنمال (لوحة مجمع 9: 2). يلاحظ أن الأبواب الإشبيلية تتوافق مع مخطط بسيط مكون من أربع دخلات mochetas (لوحة مجمع 11: A)، وهي مختلفة عن أبواب مسجد الكتبية ومسجد حسان بالرباط، حيث العقد مزدوج، مع إضافة عقود صغيرة مشيدة بارزة (لوحة 11: 6، 7، B). يرجع الشكل (5) إلى أبواب مسجد تنمال، ويبدو أنها أبواب أعيد بناؤها، وهنا أرى أن الأبواب الإشبيلية لا بد أنها كانت مغطاة بطبقة من الجص تتسم باستوائها وربما كانت تضم بعض النقوش المحفورة incisos التي زالت من الوجود.

نجد أن الباب المركزي هو الوحيد الذي بقي من الحائط الشمالي للصحن، إذ يضم على مدار عرض الحائط، وربما يتجاوزه، تلك الدخلات متوافقة في هذا مع العقد المركزي للباثكة مع ما يصحب ذلك من الازدواج كما يبينه اليوم الشكل الذي يوجد في اللوحة المجمع 12: 3، إذ حلت واجهة هذا العقد محل واجهة عقد آخر طبقاً لما توضحه صورة قديمة (1)؛ وفوق هذه الواجهة أقيمت وحدة لمساء فوق الواجهة ذات شرافات، وهي نوع من الـ Pistag المشرقي، مزخرفة بخمس نوافذ متوازية ويلاحظ أن الوسطى لها عقدان توأمان مفضضان مدببان، أما النوافذ الموجودة على الجانبين فلها عقود مطبوسة ومعينات في الأعلى، مثلما هو الحال في الفراغات الجانبية في الخيرالدا، أما في الأطراف فهناك عقود ذات قصوص خمسة (2)، (4)، تضم النافذة المركزية تاج عمود في الوسط وهوتاج من الصنف الجيد كما أن الطنف فردي، أي طنف لكل عقد، مع وجود عدد صغير من الأطباق النجمية في الزوايا، وهذا نمط غير معهود حتى ذلك الحين، كما أن العقود شائبة ولكل طنفه المميز الذي نجده في منارة مسجد



مسجد تيمال (1) وفي مسجد توزور (تونس) (J) وفي الخيرالدا نجد الشكل (2)، و«صحن الجص» في ألكاثار دي إشبيلية وزخارف جصية موحدة ظهرت في ساحة الشهداء بقرطبة (L). ولا شك أن الفنان الذي صمم هذه الشوارع الزخرفية الثلاثة في العقد الكبير الإشبيلي الذي نحن بصدده قد اتخذ نهجاً له عقد المدخل في مصلى بياييثوسا بالمسجد الجامع بقرطبة في عصر الحكم الثاني (انظر لوحة مجمعة 40: 1 من الفصل الثاني)؛ ويعتبر الشكل K صدى للسبكة الموحدة العامة التي كانت سائدة خلال القرن الثالث عشر.

لا شك أن الواجهة الداخلية التي وصفناها والكاتبة في الدهليز الشمالي للصحن قد جرت ترجمتها في الخارج من خلال فن رقيق، لكن لم يكن الأمر كذلك في المساجد المعاصرة في الشمال الأفريقي؛ كما أن مركزية الباب، أو الباب الكبير ذي المخطط المربع يستلهم نمطية منار المسجد الجامع بقرطبة في عصر عبد الرحمن الثالث، وقبل ذلك ما نراه في المسجد الجامع بمدينة الزهراء؛ وعندما نتأمل المسجد الإشبيلي نجد أن ذلك المكان الخاص بالباب لا بد أنه كان في البداية مقتصرًا على المئذنة، أي على البرج ذي الباب المضاف، على الطريقة القرطبية، أو البرج ذي الباب في طابقه السفلي، مثل منار مسجد المنصورة، لبني مرين، في تلمسان (ق 14)، وليس هو الباب الحالي الذي نجده في الخيرالدا. وهنا يدخل في الدائرة موضوع تجميل الباب الكائن عند مدخل الصحن الإشبيلي، مقابل الشكل المتواضع الذي عليه الأبواب الأخرى في الضلعين الشرقي والغربي. وبالنسبة لقرطبة فقد زال الباب الشمالي لصحن المسجد الجامع (حل محله الباب الحالي المسمى باب الغفران)، ومن الممكن أنه كان نموذجاً للباب الإشبيلي محل الدراسة. وفي هذا المقام علينا أن نسلط الضوء على باب المسجد الكبير، في العصر الفاطمي، في

الكتيبة، ومع هذا نجد مثله غائباً عن الخيرالدا، إلا أنه نمط شديد الشبوع في الأبراج المدججة في إشبيلية وطليلة. ومن المنطقي أن تتوج كل هذه الشرفات ذات المستنقات العادية والمشيدة من الآجر كما نراها اليوم؛ غير أن المفاجأة التي نجدها في العقد الكبير الكائن في البائكة الشمالية للمسجد الإشبيلي تتمثل في الشوارع الثلاثة أو الشريط الموجود بالداخل، حيث الشارع المركزي غائر ومزخرف بزخارف نباتية رائعة من الجص (5)، (6)، وهناك شبكة من المعينات ذات الفن الرفيع، تقوم على السعفات ذات الحواشي الفائرة، وأشكال ثمار الفاكهة، كلها ملساء، أي أنها، في حقيقة الأمر، نمطية من الزخرفة ذات الأسلوب المتكامل، وهذا هو الأول من نوعه، وكان له تاريخ طويل في فن بني نصر والفن المدجج الإشبيلي؛ أما الشارعان الآخران فهما من الجص أيضاً، وهما مزخرفان بالمعينات المتراكزة في تبادل مع المربعات الكبرى (7)، وهذا نمط زخرفي منقول من زخارف حجرية ترجع إلى عصر الخلافة في قرطبة، سواء كان ذلك في المسجد الجامع أو في مسجد مدينة الزهراء. تتسم وحدات السعفات الملساء ذات الأسلوب المتكامل (لوحة مجمعة 13: 1) لها، كما شهدنا، تاريخ طويل كانت بداياته في الزخارف الجصية في سامراء (لوحة مجمعة 13: C) وكذا بوحدات أخرى في عقود في مسجد ابن طولون بالقاهرة (D). ويمكن التعرف على الأسلوب المتكامل الإشبيلي من خلال كوابيل كبيرة في باب قصبة عدية بالرباط (B) (E) وفي الباب الذي هدم وهو باب الرملة بقرطبة (A)؛ في الشكل (F) نجد محراب مسجد توزور التونسي (1193م)، وبعد ذلك نجد عقوداً غرناطية ترجع إلى القرن الثالث عشر، غير أنها هذه المرة مصحوبة بالسعفات المزهرة، ابتداء من الغرفة الملكية في سانتو دومينجو، ومنزل خيرونيس بقرطبة (H) هناك شبكة من السعفات التي تشكل معينات، من الصعب تصنيفها، ذات أسلوب متكامل، نراها في



في مسجد ابن طولون بالقاهرة (3)؛ ومن جديد يظهر النمط الزخرفي في الرسم في السقف الذي يرجع إلى القرن العادي عشر بمسجد القيروان (2)؛ يلاحظ أيضاً أن الأشكال السداسية في الباب الإشبيلي مغطاة بالتوريقات المكونة من سعفات (5) والنقوش الكتابية بالخط الكوفي التي تضم أنفاً مثل الملك لله، وأخرى تعبر عن السعادة (4) وقد قرأها الدكتور السيد عبد العزيز سالم. وإذا ما نظرنا للضبة المنقوشة بالأزميل وكذا حوافها المفصصة ذات السعفات المزهرة وغيرها من التفاصيل الفنية لوجدنا أنها من الأعمال الفنية الراقية التي يضمها الفن الموحد. كانت الدلف المعمدية من الأمور الشائعة طبقاً للحوليات العربية إذ نجدها في أبواب كل من أسوار قرطبة وإفريقية، في تونس الباب الجديد؛ هذه الأبواب جرى نقلها إلى المساجد لتحسين الدفاع عنها، وفي هذا المقام نجد أ. ليزن يذكر في هذا السياق الأبواب الخارجية الحديدية التي أضيفت عام 985م إلى المسجد الجامع بالقيروان.

في نهاية المطاف، نجد أن حوائط الصحن من الداخل والخارج كانت متوجة بشرفات مسننة حادة من الأجر تقليداً لما هو في المسجد الجامع بقرطبة إذ كانت كل هذه المكونات من الحجارة. أما الشرفات المشيدة من الأجر فقد كانت موجودة أيضاً كتصوير علوي في المباني المدججة بالمدينة (لوحة مجمعة 15: G.H) مثلما هو الحال بالنسبة للكوابيل ذات البروقيل المتعدد الخطوط، الموجودة فوق العقود (لوحة مجمعة 15: A)، أما الكوابيل في مسجد إشبيلية، التي أعيد بناء أغلبها، فهي ترتبط بأنماط نجدها في مساجد شمال أفريقيا، وبالنسبة لمدى أصالتها يمكننا أن نتطرق إلى التتويج، على شكل حرف S، الذي يوجد في بعض الأكتاف داخل صحن المسجد الإشبيلي (A-1)، وهو شكل مماثل تماماً للوحدات الحاملة لأوتار قبة مسجد تلمسان (B)، ولا بد أن هذه الكوابيل Modillones كانت موجودة وممتدة وسط الواجهة الأمامية، التي

المهدية بتونس، الذي جرى تصميمه على شكل قوس النصر القديم، وربما كان هذا الباب قد قام بدور المئذنة طبقاً لشواهد أخرى (أ. ليزن). توجد تلك الواجهة عند منبت المحور الأوسط في المسجد، نحو مركز الحائط الشمالي للصحن مثل مسجد مدينة الزهراء ومسجد قرطبة، ويلاحظ أن واجهة مسجد الزهراء مسبقة بنوع من البائكة، إذ تتشابه مع الواجهة التونسية طبقاً لوجه نظر كلاوس بريش K. Brich. يدفعنا كل ما عرضناه إلى النظر فيما إذا كان الباب الإشبيلي نواة لبرج مؤقت يقوم بوظيفة استخدامه في الأذان، أي الباب المئذنة الذي جرى الابتداء به عام 1198م بينما كان المسجد يعمل قبل ذلك (1182م) (ابن صاحب الصلاة). وبالنسبة لموضوع وجود مآذن في المحيط الخاص بالمسجد الجامع ينبغي أن نذكر في هذا المقام ذلك البرج المفترض الذي نراه في مسجد القصبة المجاورة والذي لم يستخدم كما أنه أزيل في توقيت غير معلوم، وربما استخدم كمنصة للنداء للصلاة بالنسبة للمسجد الجديد. كما سوف نرى لاحقاً العلاقة بين المسجد الجامع، الخيرالدا بوجه أساسي، وبين هذا الحصن الحربي المجاور؛ وبناء على مقولة أ. خيمينث فإن الخيرالدا ربما كانت ذات وظيفتين، إحداها رسمية وهي النداء للصلاة، أما الأخرى فهي وظيفة ثانوية حيث تقوم بدور المبنى المتقدم للدفاع عن إشبيلية.

وبالنسبة للدلف الخشبية للباب الشمالي في الصحن الإشبيلي، والمغطاة بطبقة معدنية عليها طبقات أخرى مثبتة بمسامير، في هذه الحالة من البرونز المصهور وذات الترابيس الرائعة نجد أن تدرس بالباس يرجعها إلى عصر الموحدين (لوحة مجمعة 14: 1)؛ ومن الناحية الزخرفية نجدها تضم أشكالاً زخرفية هندسية عبارة عن أشكال سداسية وأشكال نجمية مكونة من أربعة أطراف، ويرى ذلك الباحث أن هذا النمط الزخرفي يرتبط بالزخارف الجصية التي نجدها



هذا النحو إذا ما أخذنا في الاعتبار أن عقد المقرصات تغفل في الفن الموحدى الملبطلي مع نهاية القرن الثالث عشر وبداية الرابع عشر، إذ نجد عقود الأضرحة أو المداخل في دير كونثبشون فرانثيسكا وفي الفن الفرناطلي أو فن بني نصر حيث نجد نموذجاً يتمثل في منزل أبي مالك برندة (1)، ثم صورة طبق الأصل في منزل الفحم بفرنطلة، وربما يرجع المثالان المذكوران إلى نهاية القرن الثالث عشر أو بداية الرابع عشر. نجد أيضاً ذلك، ولكن بتقنية أفضل، في عقود المقرصات في القصور المنيقة في الحمراء خلال النصف الثاني من القرن الرابع عشر (2)، (3)، (4)؛ وفي إطار انعدام الترابط التاريخي بين النماذج التي ذكرناها، المدججة والنصرية، وبين مثال مفترض أندلسي زال من الوجود يرجع إلى القرن الثاني عشر، نجد أنفسنا مدفوعين للتكثير في أن المشهد الأولي للمقرصات، ونقطة الانطلاق، بالنسبة للمقود، ربما كان المسجد الجامع الإشبيلي، فمن غير الملائم الربط بين النماذج المتأخرة المتمثلة في عقد المقرصات في مسجد الكتبية دون أن تكون هناك حلقة وصل أندلسية، والشيء المثير للفضول فإن ما هو معروف عن القصر الإشبيلي هو غيبة عقود المقرصات سواء خلال القرن الثاني عشر أو القرن اللاحق عليه.

وعلى هامش هذه الأدلة والحجج تخرج علينا ورده المقرصات Capulin التي تغطي القطاع الخاص بالباب الأول في القطاع الشرقي لصحن شجر البرتقال، أي «باب لاجارتو» Lagarto (لوحة مجمعة 18: 1) وهو دليل على أن البنية المقرصة كانت قائمة في المسجد الإشبيلي خلال النصف الثاني من القرن الثاني عشر، مثلما هو الحال في كل من مسجد تمال ومسجد الكتبية، ذلك أن هذه البنية موجودة في هذين الأخيرين في القباب الكائنة في الرواق المستعرض على حائط القبلة (لوحة مجمعة 4: C)، وقد عالجت قضية البنية المقرصة في المجلد الثالث من هذه

نجدها أيضاً في الكواويل الخاصة بالكرانيش المغربية (D) وفي بعض الأعمال الإشبيلية المدججة (C). نجد أن الشرافة (i) من داخل كنيسة سان ماركوس بشرش؛ هناك أيضاً بعض الكواويل غير العادية، من الحجارة، تتخذ نبزاً لها نموذج أموي قرطبي، وهي قائمة في كنائس إشبيلية هي سان بيشتي وسانتا مارينا وسان استبان (لوحة مجمعة 15 - 1: 2) والنموذج هو رقم (1) الذي ينسب لرurf في باب سان استبان بالمسجد الجامع بقرطبة؛ وفي هذا المسجد نفسه نجد أن بعض الحجارين المسيحيين أو المدجنين قد تركوا نسخة طبق الأصل من هذا الرurf في القطاع الغربي للصحن، وفي السور أو البائكة الشمالية (3) وفي واجهات أخرى لكنائس ترجع إلى المصور الوسطى بالمدينة (4)، وتسير على شاكلتها أيضاً رفاف حجرية صغيرة في دور عبادة في شريش (5)، (6). والسؤال الذي يطرح نفسه استناداً إلى الرurf الإشبيلي (2) هو ما إذا كان هذا الرurf قائماً في واجهة مهمة في المسجد الجامع الموحدى، رغم أنه من المستغرب أن نجد هنا وجود واجهة من الحجارة ذلك أن كل شيء من الأجر.

5 - كيف كانت الزخارف في الجزء المسقوف من المسجد :

ما ينقص إشبيلية هو تلك المقود المزخرفة بالمقرصات التي نجدها داخل مسجد الكتبية، حيث نجد هنا في جوانب الفراغ الخاص بالقبلة الكائنة أمام المحراب (لوحة مجمعة 16: C). هناك أنماط أخرى من المقود تتسم بالتشعب نراها في الداخل، إلى جوار المحراب أيضاً (B) في مسجد تمال (B-1 و A-1 و A طبقاً لإيورت)، وهذا نمط غير مسبوق في المسجد الجامع الإشبيلي، رغم أن ذلك يمكن أن يكون قد تكرر بالقرب من المحراب. ولا بد أن الأمر كان على



السلسلة (العمارة في الأندلس، عمارة القصور). وأشرت في ذلك المجلد إلى وحدات لها دلالتها الكبيرة وهي القباب المرابطية في مسجد القرويين (لوحة مجمعة 18: 2، 3 حيث الشكل الثاني يتفق مع رسم نشره هـ. تراس)، وكانت بدايات هذه القباب تجربة القبة الكائنة أمام المحراب في مسجد تلمسان؛ وعلى هذا فمنذ اللحظة الأولى التي أخذ المرابطون والموحدون يدخلون فيها المقربصات في عمارتهم، جرى التفكير في استخدام المقربصات في تغطية الفراغات الأكثر قرباً من المحراب، وذلك سيراً على التدرج في الأهمية والتكريم الذي كانت عليه القباب ذات الأوتار الكائنة أمام محراب مسجد قرطبة الجامع في عصر الحكم الثاني؛ ولم يكن مسجد إشبيلية استثناء من هذه القاعدة المتمثلة في العناية الزخرفية بهذه المنطقة وشاهدنا على ذلك القبة ذات المقربصات في «لابويرتادل لاجارتو» (باب الضب)، أو بطن المقد المزهر في الباب الشمالي للصحن، إضافة إلى المثال الأعظم وهو الخير الدا. وما يدل على وجود قبة أمام محراب المسجد الجامع في إشبيلية ما أشار إليه ابن صاحب الصلاة، الذي تحدث عرضاً عن قباب في الوقت الذي كان فيه عموم السقف من الخشب. أضف إلى ما سبق وجود القبة ذات المقربصات في مصلى سان سلبادور دي لاس أوليجاس دي برغش (9) وهي قبة شديدة الشبه بقباب مسجد القرويين، وبالتالي فهي مثال آخر مجهول المصدر، ومع تطور الزمن تهل علينا قبة أو قبو المصلى الملكي في قرطبة التي جرى إقامتها في المسجد الجامع الذي كان قد شيد في عصر الخلافة (13)، والتي ترجع إلى عام 1372م وهو التاريخ الذي نشهده في النقش الكتابي في الجزء السفلي للمبنى، ومع هذا نرى جومث مورينو وتورس بالباس يقولان بنسبتها إلى النصف الثاني من القرن الثالث عشر. هذه القبة، أو بالأحرى هذا القبو - أي القبة الفالسو - هي هجين من القباب الخلافة، بما

لها من أوتار متقاطعة في البنية، والقبة الموحدة بما لها من فصوص؛ بما في ذلك التجميدات التي عليها القباب الأولى والمقربصات الحجرية، وبالتالي فهي عبارة عن قبة موحدة نفذت في وقت متأخر. وهنا نجد أن تورس بالباس كتب مشيراً إلى هذه القبة على أنها ربما كانت صورة طبق الأصل لقبة زالت من الوجود في المسجد الموحدي الإشبيلي، كما تجدر الإشارة إلى نموذجين آخرين موجودين في كنيسة في مانيلا هي سان أندرس، في صدر البلاطتين الجانبيتين، وربما كانتا قد أقيمتا خلال القرن الثالث عشر (انظر الفصل الثالث من هذا الكتاب، لوحة مجمعة 32: 3). أدرجت في اللوحة المجمعة 18 الصورة A، وهي خاصة بقبة مقربصات في مسجد الكتبية، وتكمن أهميتها في أننا نرى لأول مرة في العمارة الإسبانية الإسلامية عقداً مضلعاً أصبحت له شهرة كبيرة في الفن خلال الفترة اللاحقة وخاصة في الفن الغرناطي.

حظي الفن المعماري الإسباني الإسلامي خلال القرن الثاني عشر بوجود قبة المقربصات المشار إليها والقبة ذات الأوتار المتقاطعة على طريقة عصر الخلافة، رغم أن التصميم كان قد تطور كثيراً، وهذا ما نراه بوضوح في قبة غرفة منزل في صحن بانديراس في ألكاثار دي إشبيلية (لوحة مجمعة 19: 5) الأمر الذي يذكرنا، كما لاحظ تورس بالباس، بالقبة ذات الأوتار في مسجد تلمسان (6)، وصورة طبق الأصل لها، في نظري، في المسجد الجامع بفاس، (ق13) (7). إضافة إلى قبة مسجد تازا (انظر لوحة مجمعة 17-8 الفصل الأول). تتوافق هذه القباب جميعها في أن وردة Capulin المفتاح تضم مقربصات مشكلة ما يشبه الأسطوانة، وبهذا نقول إن القباب (عدد غير محدد) الكائنة أمام محراب المسجد الإشبيلي ربما كانت مقربة بالكامل أو ذات أوتار مع إضافة بعض المقربصات، وهذا ما نجده في بنية صحن بانديراس والمصلى الملكي القرطبي، في إشبيلية، داخل القصر،



الرواق الكائن أمام المحراب في كل من مسجد تمال ومسجد الكتبية، وهنا نتساءل: لماذا لا نسلط الضوء على الشكل البانورامي نفسه الذي كان يمكن أن نراه في الرواق الكائن أمام المحراب في المسجد الإشبيلي؟ هذه التساؤلات هي ثمرة الفن الموحدى الأندلسي. ومن البدهي أن كل هذا يوضح أن حرم المسجد الإشبيلي كان لا يزال قائماً خلال القرنين الثالث عشر والرابع عشر، وكان بالإمكان أن يكون مصدر إلهام لآثار عربية ومسيحية خلال هذين القرنين، وفي هذا المقام، فإن قصر الحمراء، خلال عصر محمد الخامس، يضم فناً يرجع مهبه إلى ما هو موحدى، الأمر الذي يعني أن ذلك سوف يكون السمة الرئيسية التي عليها الزخارف الجصية المدجّنة في إشبيلية، بنض النظر عن الحديث عن الأبراج الإشبيلية المدجّنة في كنائس المدينة، حيث نجد أن نوافذها تضم دائماً رسومات مأخوذة عن الخير الدا، أو في الجزء العلوي للواجهة الحجرية لقصر تورديسياس المدجّن الذي يمكن اعتباره عملاً إشبيلياً، بمخططة وعقوده ذات المميزات الموروثة عن الموحدّين - منار حسان بالرباط تحديداً - وجرى نقل صورة منه إلى مدينة بلد الوليد أثناء عهد ألفونسو الحادي عشر مؤسس القصر.

ولمزيد من التحديد في هذا الإطار نذكر مصلى أسونثيون دي لاس أوليجاس بيرغش (لوحة مجمعة 20) حيث تحدثت عنه أكثر من مرة في هذا الكتاب، ومن حيث المبدأ يمكن أن نطلق عليه قبة ذات وظيفة ملكية أكثر منها دينية ربما أقيمت خلال حكم ألفونسو الثامن، وهذا ما يرى به تورس بالباس؛ وعندما تستبعد الوظيفة الثانية - الدينية -، رغم أن ما عليه من نقش يذكرنا بما كانت عليه المساجد الموحدية الأولى في الشمال الأفريقي، نجد أن هذا المبنى الصغير يضم قبة ذات أوتار متقاطعة مشكلة طبقاً نجمياً من ثمانية أطراف في الوسط، الأمر الذي يمثل تطوراً واضحاً بالمقارنة بالقبة ذات الأوتار وذات الأصل القرطبي؛ نجد هذا النموذج في

نرى بعض القبيبات المقربصة المتواضعة المستوى (لوحة مجمعة 19: 1) وهي من الممكن ربطها بأخرى في صحن أو بهو الأسود بالحمراء (2) (3)، إضافة إلى ورده أخرى في مفتاح شبه القبة ذات الأضلاع الكائنة عند «باب السلاح» في تلك المدينة الملكية (4). هنا أرى، على سبيل الإيجاز، أنه بعد هذا العرض من نماذج القباب المقربصة، كان في إشبيلية مسجداً جامعاً يعتبر معماراً لتجارب وخبرات مماثلة اللهم إلا إذا كانت أعلى من تلك التي نجدها في كل من مسجد تمال ومسجد الكتبية، وربما كانت التجربة الإشبيلية قد فداخت فيها التجربة الخاصة بالقباب في عصر الخلافة القرطبية وخبرة قبة المقربصات المستوردة؛ وختاماً يمكن أن نضع موضع شك، ذلك الاعتقاد القائل بأن قباب المقربصات في مسجد الحمراء، عصر محمد الخامس تأثرت تأثيراً مباشراً بقباب على الشاكلة نفسها موجودة في المسجدين الأولين للموحدّين في أفريقيا، إن وجود المقربصات مرتبط بالقباب، وبداية ذلك في المساجد، وفي قصر أو قصور ترجع إلى القرن الرابع عشر، يحتم الاعتراف بأن بعض النماذج المعمارية التي ترجع إلى القرن الثاني عشر قد أفادت من نموذج قبة المقربصات، وهذا غير مؤكد بعد نظراً لأن القصور الإسبانية والكائنة في الشمال الأفريقي، والتي ترجع إلى القرن الثاني عشر، قد زالت من الوجود، اللهم إلا قصر واحد، يميل إلى الفن المرابطي أكثر من الموحدى، نراه في دير سانتا كلارا في مرسية. ولماذا هذا الإصرار على ربط المقربص في المساجد الأفريقية بما هو موجود في القصور النصرية، دون أن نأخذ في الحسبان قباب المقربصات التي ربما كانت موجودة في المسجد الإشبيلي طبقاً لما تؤكد قبة «باب لاجارتو»؟ لقد سلطت الضوء في كتابات سابقة لي على أن صالة المدل في بهو الأسود بالحمراء بها قباب ثلاث مقربصة تقع على خط واحد، وبالنظر إليها من أحد الأطراف نجد أنها تحمل التغطية البانورامية التي عليها



غرفة الطابق السادس لمنازة مسجد الكتبية (1-1)، وتكررت في غرف برج قلعة حرة Calharr في حصن بيبنا في أليكانتي (أثوار رويث)، كما نراها أيضاً في برج «السجن» في قصبة ألكالا لاريال (جيان)، (ق14). تضم القبة الموجودة في برغش، في الجزء الأمامي، ما يشبه البائكة الشديدة الضيق، وذات الوردات الثلاث من المقربصات البسيطة (2)، (3) وتدخل فيما أطلق عليه جومث مورينو عبارة «اللعب بالمقربص»، ونظراً لمرونة استخدام الجص في الزخرفة فإننا نجد بين أيدينا ثراءً فنياً فريداً ليمثل في ما عليه قباب مسجد القرويين وهي قباب أكثر تعقيداً مما عليه القباب الموحدية، وإذا ما أردنا تسهلاً لوضع الوردات في مصلى لاس أوليجاس وكذا في قبة مصلى سان سلبادور في الدير نفسه لقلنا إن العرفاء الموحدين أو هؤلاء الذين شربوا الصنعة الموحدية والقادمين من إشبيلية، كانوا يعرفون جيداً أسرار الصنعة محل الدراسة، وقد سافروا إلى لاس أوليجاس تلبية لطلب ألفونسو الثامن أو فرناندو الثالث دون أن نعتش، في الوقت الحالي على الأقل، على نماذج لقباب مقربصة في طليطلة خلال ذلك الزمان، حيث كانت هذه المدينة، آنذاك، مقر البلاط الملكي والعاصمة الدينية للأسقف خيمث دي رادا؛ هذه الزخارف الجصية المذكورة في الدير الكائن في برغش، إضافة إلى تلك التي نجدها في صحن سان فرناندو والتي ترجع إلى مرحلة زمنية متقدمة، تحتوي في كل مكان منها على موضوعات موحدية تنسب للفترة الأولى التالية على عصر المرابطين مباشرة (4)، (1 - 4)، (6) الأمر الذي يؤكد أنها ليست من لدن أيدي عاملة مدجّنة قشتالية أو طليطلية نظراً لسماتها الفنية والفترة التي تنسب إليها؛ ومن ناحية أخرى فإن التحليل المتأن للقباب وعقود المقربصات في صقلية النورماندية، خلال النصف الثاني من القرن الثاني عشر، يدفعنا إلى الاعتراف بأصولها الإسبانية المباشرة، ذلك أن الأولى، وهي البنى ذات المقربصات تتوافق مع بعضها في بنية

الطوب البارزة وفي التكوينات التي عليها هذه المادة، التي هي تكوينات هندسية شديدة التعقيد، أخذت، منذ القرن الثاني عشر، تتكرر في إسبانيا حتى انتهت بها المآل إلى قصر الحمراء في عصر محمد الخامس؛ وقد تجلّى هذا بوضوح في أعمال إنشائية مثل سقف المصلى الملكي في باليرمو، وفي قصر زيزة بالمدينة نفسها وهي صالة لها صورة طبق الأصل، بطريقة خاصة، في مرقب ليندراش في قصر بهو الأسود في الحمراء؛ ثم يأتي بعد ذلك قصر «كوبا» ذو عقود المقربصات، من الجص، المصحوبة بوحدات زخرفية هندسية وأشرطة إسبانية. عندما ننظر إلى كاتدرائية مونريال نجد قباباً صغيرة بسيطة مترابطة ببعضها طبقاً لنموذج إسباني (مصلى أسونثيون دي لاس أوليجاس، وعقود صحن دير كونثيثيون فرانثيسكا بطليطلة، إضافة إلى قصر الحمراء خلال القرن الرابع عشر)، نجد أيضاً قبة المقربصات في مصلى سلبادور دي لاس أوليجاس وقد ظهرت تأثيراتها، في سمات مرابلية محددة، في قباب أخرى صقلية ترجع إلى نهاية القرن الثاني عشر وبداية الثالث عشر (فيما يتعلق بالمقربصات في صقلية انظر اللوحات مجمعة 17: 5، 6، 8 واللوحة 18: 5، 6، 7، 10، 9، 11).

هناك بعض العناصر التي تساند وجود العرفاء الإشبيليين في لاس أوليجاس مثل وجود العقد المتعدد الخطوط والمصحوب بالستارة في أن معاً، أو الزخارف التي نجدها في مصلى أسونثيون (لوحة مجمعة 21: 1)، ورغم أننا يمكن أن نعتبر هذه الزخارف الأخيرة بأنها حرة بناء على مرونة الجص، والتي نجد شاهداً واضحاً عليها في الجعفرية بسرقسطة، فإنه من الممكن تتبع النماذج التي كانت عليها: 1-1: إفريز في كتلة حجرية في باب قصبة عدية بالرباط، 2: عقود كائنة في الرواق الكائن أمام المحراب في مسجد الكتبية، 3: عقد صحن الجص في الكاثار دي إشبيلية، 4: من مسجد شمال، 5: نافذة في الخير الداء.



6: نافذة في المئذنة الكبرى بالرباط، وكنموذج يرجع إلى القرن الثالث عشر نجد رقم 7 (عقد مقربصات في رندة) حيث الفصوص مزهرة ومستقيمة نلاحظها في عقد (1) لاس أوليجاس. تعود هذه الوجوه من الشبه لتطل من جديد في المسجد الجامع في إشبيلية دون أن نستبعد الألكاثار، وعلى أية حال ينبغي أن نقبل بأن هذا المسجد كان به الكثير من العناصر الزخرفية التي تتجاوز العناصر التي نجدها في قصور ألكاثار.

هناك الكثير من الآراء التي تتعلق بما إذا كان الجزء المسقوف من المسجد يتسم بالتقشّف الزخرفي أم لا. وهنا نجد أن تورس بالباس يميل إلى التقشّف ويقول إن الفن الموحدي يضم صنفين من الزخارف، أحدها أكثر تقشفاً نراه في المساجد الموحدية في إفريقيا، ثم الثاني، الذي يتسم بأنه أكثر ثراء، يميل إلى الفن المرابطي ويتركز في مسجد إشبيلية، وهنا نجد أن من يتأمل واجهة المحراب في مسجد تازا (1923م)، التي أرى أنها مترعة بالموروث الإسباني، وأنها من أعمال عرفاء إسبان، إضافة إلى عناصر زخرفية أخرى مثل ما نجد في القبة، التي هي مصلى كثير العناصر الزخرفية (انظر لوحة مجمعة 17-8 من الفصل الأول)، نقول سوف يتأكد من صحة نظرية تورس بالباس؛ وقبل هذا المسجد نجد القصور الفرناطية تضم هذا البذخ من الزخارف الجصية التي وإن كانت تنسب إلى الفن الموحدي بما لها من سمات وبني زخرفية، فإن إيقاع الثراء الزخرفي بمائة يمثل عودة إلى الخط الذي كان عليه المرابطون، على نمط الجمفريّة الذي لم يكتمل على يد الموحدين في أرض المغرب Magreb، وهنا نجد بروز العناصر الزخرفية كافة الجصية الإشبيلية والفرناطية خلال النصف الأول من القرن الرابع عشر، ويلاحظ أن الزخارف الخاصة بالأولى مترعة بالتأثيرات الموحدية بما في ذلك تأثيرات مأخوذة مباشرة عن الواجهات الخارجية للخيرالدا، لكنها لم تند تند تستخدم في غرناطة بني نصر؛ كما أن عدم وجود زخارف

جصية عربية في إشبيلية سابقة مباشرة على الغزو المسيحي (1248م) يجعل المدينة غارقة في خواء يفتح الباب أمام العديد من التكهّنات، ولهذا فرغبة منا في ملء هذا الفراغ أشرنا في سطور سابقة إلى الفن الذي يميل إلى الموحدية والذي نقل إلى قشتالة خلال النصف الأول من القرن الثالث عشر الذي يثير الكثير من الجدل، حيث نجد أولاً مصلى أسونتيون دي لاس أوليجاس ببرغش وقد اتسم بتقشّف موحدي واضح للبيان، يلي ذلك الزخارف الجصية في صحن سان فرناندو حيث يتعاقب الموروثان الموحدي والمرابطي ليقدمان لنا توليفة أكثر ثراء من العناصر الزخرفية، بعد الخيرالدا والمساجد المرابطية في أفريقيا، في إطار الفن الإسباني الإسلامي. ولما كان هذا الفن ليس غرناطياً أو مدججاً طليطلياً فإن المرفاء الذين قاموا به لا بد وأنهم كانوا من إشبيلية، إضافة إلى ذلك فإن إزالة اللبس والتشابه سوف يساعد كثيراً في تحديد هوية هذا الأسلوب وأصوله الواردة من شرق الأندلس، (ق13)، وبالتحديد من مرسية وأونده؛ وهنا علينا أن نتمق أكثر لنعرف اللحظة التي تمكنت فيها الزخارف الجصية الإسبانية من الهروب من التطور الرسمي الأندلسي وأن مهدها كان في غرناطة وإشبيلية القرن الثاني عشر ثم دخلت في التوجه «الموحدي» الذي ينطلي فترة هي القرن بكامله في مناطق مختلفة.

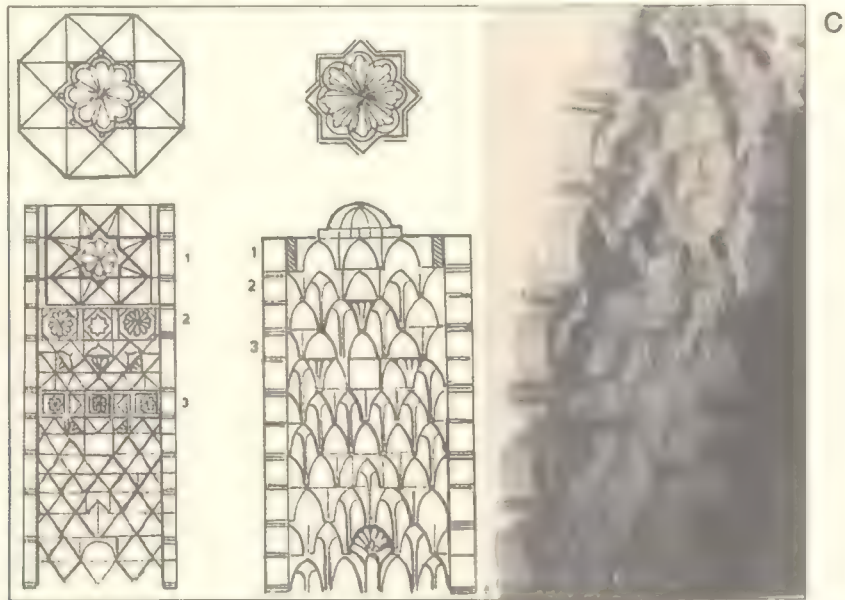
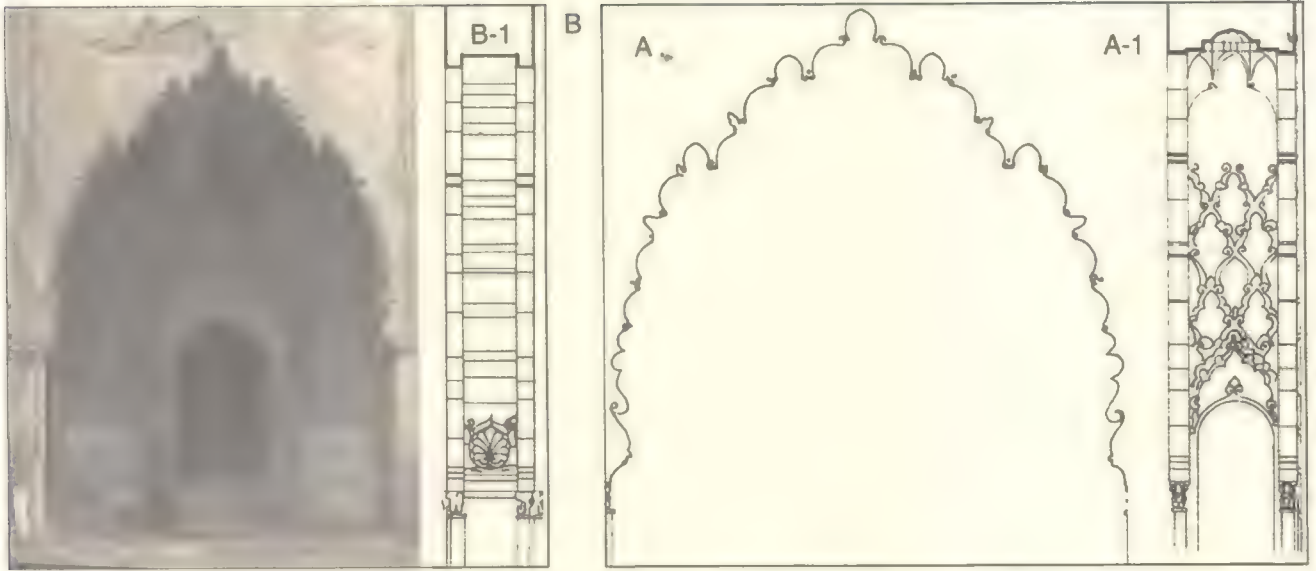
الميضأة:

تشير التحليلات إلى أن المسجد الجامع في إشبيلية كانت له ميضأة شيدها أبو يوسف المنصور عام 1199م، وقد أمكن العثور عليها في حفائر جرت عام 1994م أمام الخيرالدا وبالقرب منها (م. بيرارينا) (لوحة مجمعة 10: 4)، لكننا لا نعرف النمطية التي كانت عليها عمارتها.

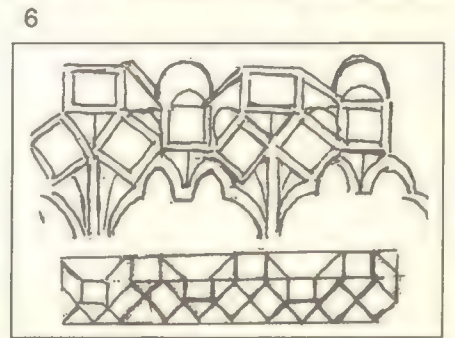
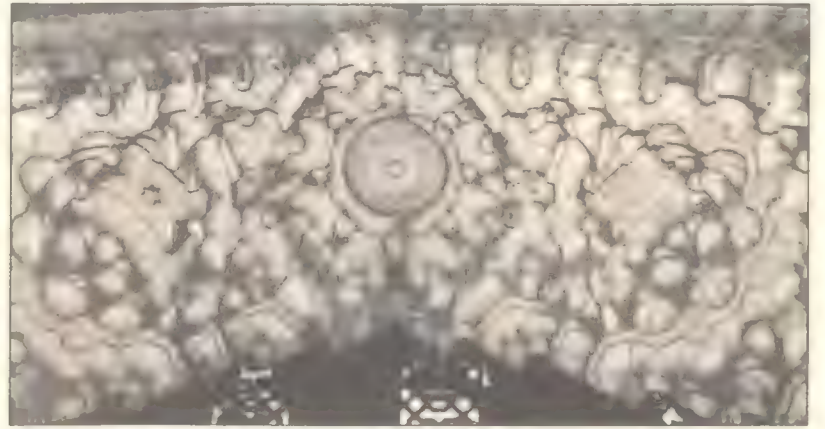
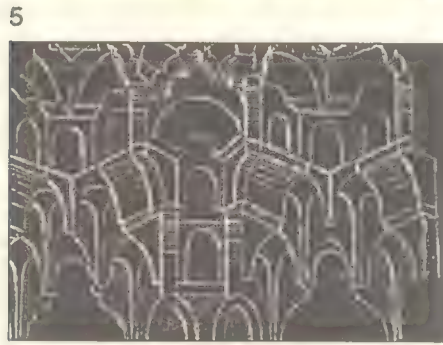
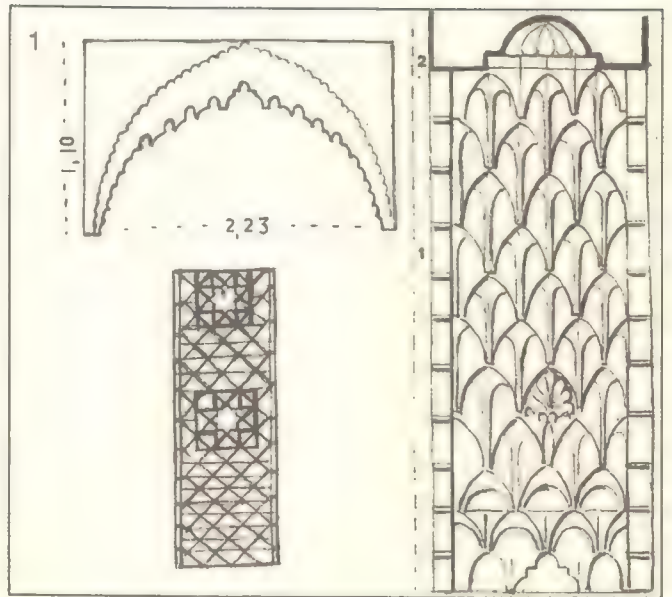
الخيرالدا،

إذا ما انطلقنا من الصورة الفعلية التي عليها المئذنتان الرئيسيتان في المغرب الإسلامي - مئذنة مسجد القرويين، ومئذنة المسجد الجامع بقرطبة في عصر عبد الرحمن الثالث - لوجدنا أن الخيرالدا تبدو وكأنها مبنى تابع للمسجد، غير أن نمطيتها جرى الإعلاء من شأنها بالمقارنة بالمئذنتين الأخريين فيما يتعلق بالناحية البنيوية والزخرفية، ولا نقول بارتفاعها، إذ يبلغ طول ضلع القاعدة 13.60م ويتكرر هذا الرقم خمس مرات في الارتفاع وربما كان الطابقان يزيد ارتفاعهما الإجمالي على 60م (لوحة مجمعة 22: 2، طبقاً لـ أ. أنماجرو وأنفونسو خيمينث) مقارنة بمئذنة المسجد القرطبي التي ترجع إلى القرن العاشر (لوحة مجمعة 22: A لفيليكس إيرنانديث)، وهي بناء عملاق في إسبانيا يمكن مقارنته بالبرج «المدجن الجديد»، الذي زال من الوجود، في سرهسطة (55م)، وما لا نجده في الخيرالدا، ذلك البرج المهم، هو اللوحة التأسيسية التي تحمل اسم راعي المبنى والقائم بالأعمال وتاريخ البناء، وهذا ما نراه في مآذن أخرى ترجع لفترات سابقة؛ وفي هذا المقام يمكن أن يكون حقيقة ما أشار إليه هـ. تراس، وهو أن المؤرخين قد اختاروا، استناداً إلى توجهاتهم، التخلي عن اللوحات التأسيسية التي كانت عليها المباني السابقة وخاصة في عصر المرابطين، يلاحظ أيضاً نوعاً من التناقض الحاد بين حرم المسجد بما فيه من تناسق بين الأروقة ووحدة الارتفاع، وبين ضخامة الارتفاع الراسي الذي عليه الخيرالدا بما عليه من طابقيين الأول أكبر من الثاني، وحيث يلاحظ أيضاً أن ارتفاع الطابق الأول يصل إلى 51م وكأنه منصة للطابق الثاني المخصص للمؤذنين، وعادة ما ينظر إلى هذا الطابق الثاني - أشارت إلى ذلك في الفصل الأول - على أنه مبنى مستقل وعادة ما يطلق عليه مسمى «القبعة»، وهذا البناء الأخير، يتسم بأننا لا نراه إلا في الأماكن المهمة في المسجد مثل المدخل إلى الرواق الرئيسي أو

في صدره، أمام المحراب، يبدو هذا الطابق الثاني من المئذنة وكأنه قدس الأقداس المتوج، أو مكاناً للرباط في الأعلى، ويلاحظ أن الأبراج المسيحية لم تكن لها دلالة مختلفة، فالطابق الثاني مخصص للأجراس، غير أن الأبراج المدججة الطابولية تتسم بتمازج طابقيها وتتاست أمر الطابقيين ولكل واحد منهما مخطط إلى غير ذلك من الأمور التي كانت قاعدة بالنسبة للمآذن الإسلامية. في الغرب نجد من البدهي أن المئذنة يمكن أن تدخل في مقياس يضم مآذن المساجد المتواضعة أو مساجد الأحياء ويضم أيضاً المآذن الخاصة بالمساجد الجامعة، إذ يلاحظ أن المئذنة عادة ما تضم طابقيين أحدهما أكبر من الآخر مساحة، وطالما لم يثبت العكس فبناء على المعطيات المتوفرة لدينا نجد أن هذا الصنف من الأبراج تكمن أصوله في المسجد الجامع بالقيروان، (ق9)، وقد أضيف إلى هذه المئذنة، خلال عصر الحفصيين، طابق ثالث، رغم أن مئذنة مسجد صفاقس كانت تضم، قبل ذلك، طوابق ثلاثة (لـ جولفن)، وهذا أمر غير معهود في إسبانيا؛ وهنا أشير إلى أنني عندما تحدثت عن موضوع المآذن في الفصل الأول أشارت إلى أن المئذنة الأولى في المغرب الإسلامي ذات الطوابق المتناقضة يمكن أن تكون مئذنة هشام الأول التي ترجع إلى السنوات الأخيرة من القرن الثامن، في المسجد الجامع بقرطبة، ويمكن القول أيضاً إن المسجد إذا ما كبر حجمه فإن المئذنة كذلك يمكن أن تزداد ارتفاعاً، ومع هذا فقد لوحظ وجود مآذن جرت تعليتها، دون الارتباط بالمسجد، وذلك ليصل صوت المؤذن إلى أبعد مكان، وهذا ما أشرنا إليه في الفصل الأول بالنسبة لمسجد مهم في ألمرية؛ كما نرى أيضاً نموذجاً لمساجد الأحياء بدون مئذنة، على أساس أن الفاطميين كانوا لا يحبون بناء المآذن، فعلى سبيل المثال لا نراها، أي المآذن، في كل من مسجد سوسة ومسجد المهدية؛ كما رأينا أن عبد الرحمن الثالث قد أفلح عن هذه العادة وأمر بتشديد مئذنته التي كان يصل

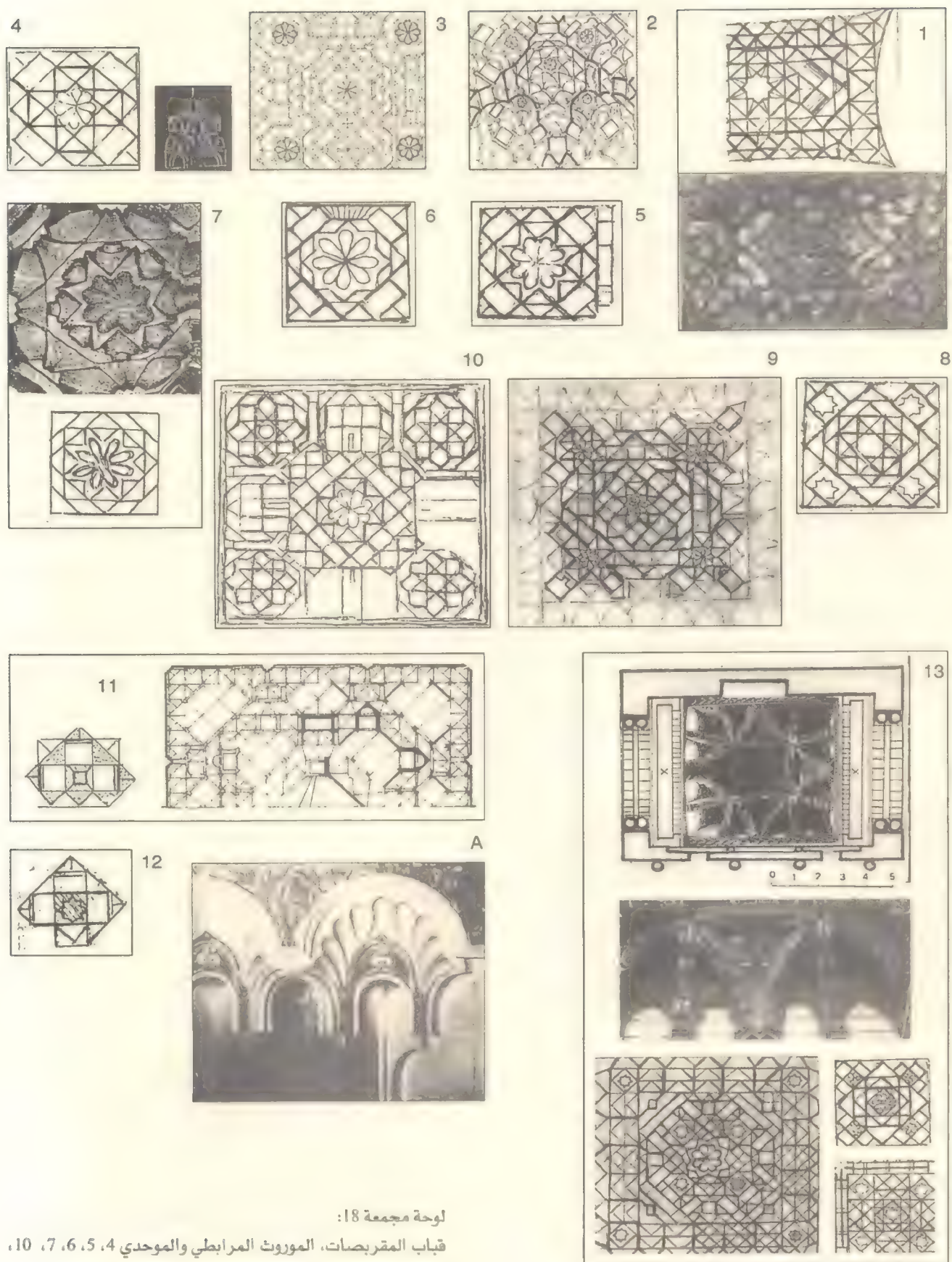


لوحة مجمعة ١٦:
عقد المقرئصات في مسجد الكتبية بمراكش (C.D).



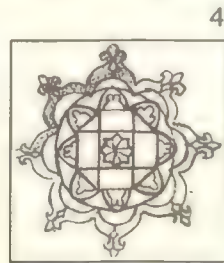
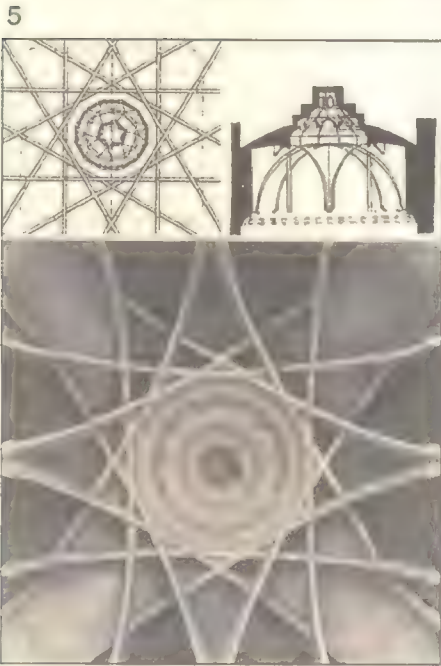
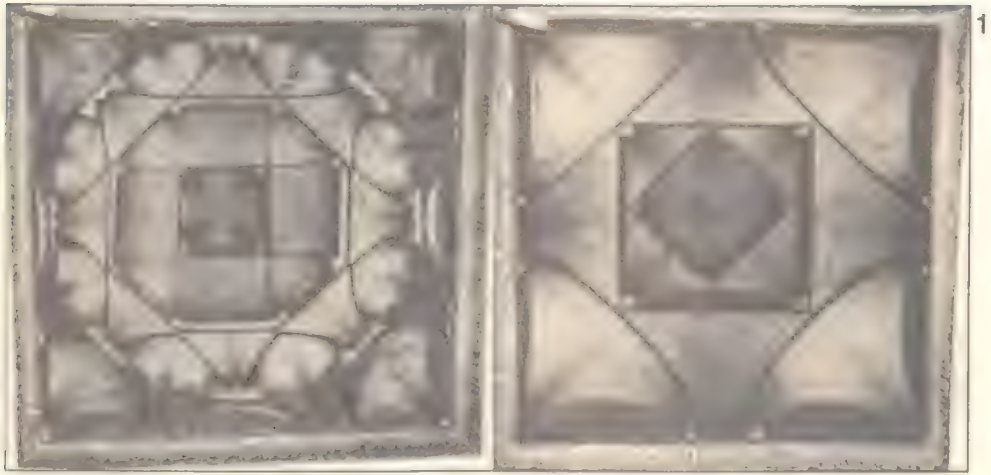
لوحة مجمعة 17:

عقود مقربصات، الموروث المرابطي والموحدي، 5، 6،
8 من صقلية (ق 12)، المصلّى الملكي، مصلّى زينة ولا
«كوبا»، باليرمو)، رقم 7 من الحمراء.

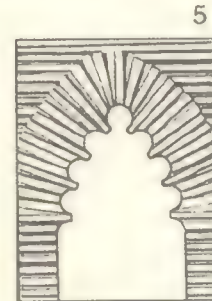
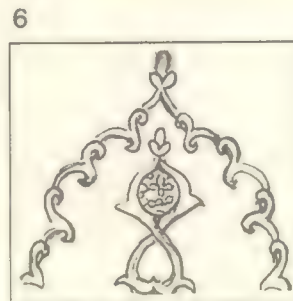
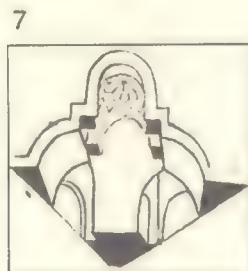
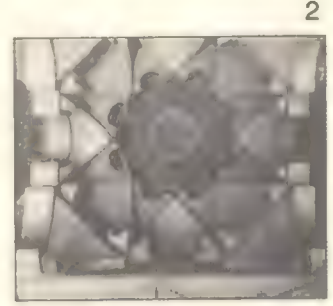
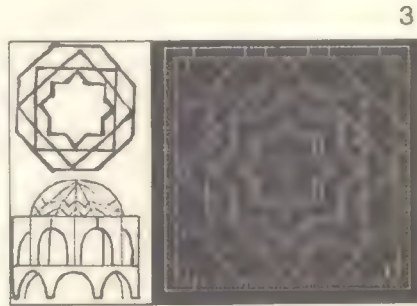
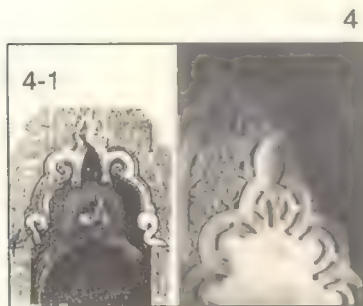
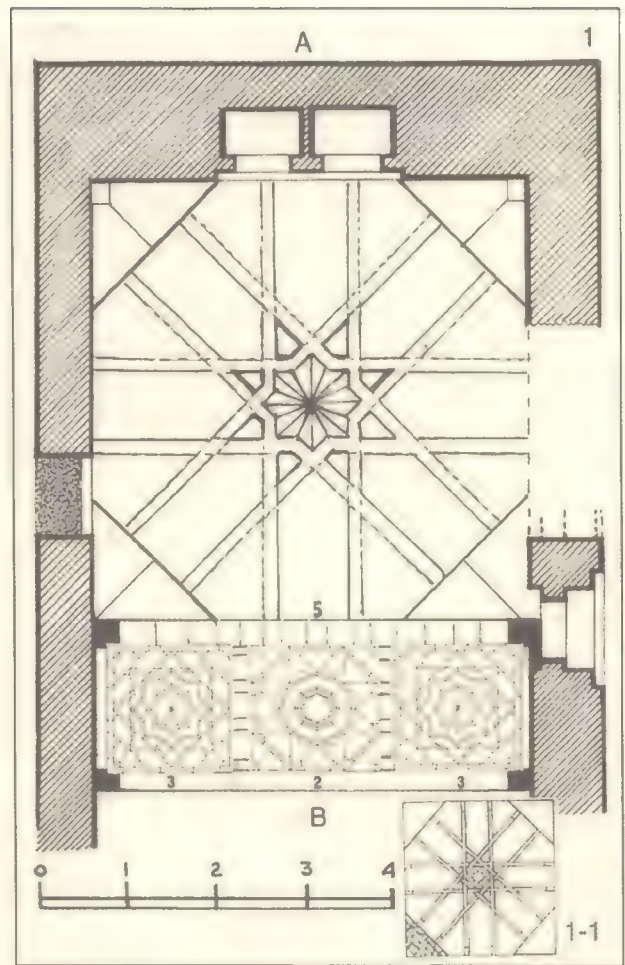
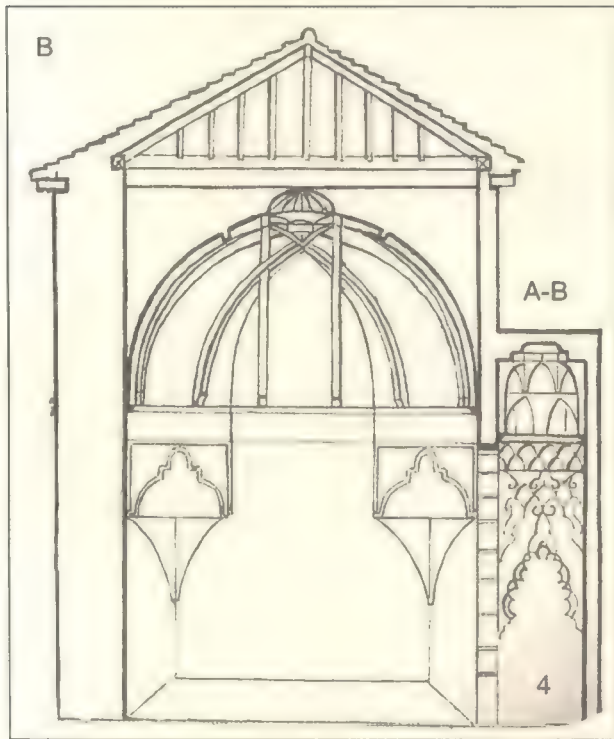


لوحة مجمعة 18:

قباب المقرئصات، الموروث المرابطي والموحدي 4، 5، 6، 7، 10،
11 من صقلية (ق 12) (قصر زينة باليرمو)؛ 12 غرناطة.



لوحة مجمعة 19:
قباب ذات أوتار ومقرصات.



لوحة مجمعة 20:
مصلّى أسونثيون في لاس أوليجاس بيرغش.



لوحة مجمعة 21:
مصلّى أسونثيون في لاس أويلجاس بيرغش. توازيات.



المدجّنة تمثل امتداداً لذلك في المدينة ومنها برج سان بدرو على سبيل المثال. أشهر بوضوح إلى النوافذ الفعلية للمئذنة في الرسم رقم 1، (لوحة مجمعة 23)؛ ويلاحظ أن بعض الباحثين يشرحون الشوارع الثلاثة مسطّطين الضوء على مئذنة قلعة بني حمّاد بالجزائر (ق 11) (A) الشديدة الشبه بباب مسجد المهديّة (E)، وهذا صحيح في نظري أخذين في الحسبان أن الموحّدين قد سيطروا على هذه الأرض، وكان لهم تواجد اعتباراً من عام 1152م، إضافة إلى أن بعض مباني القلعة (قصر المنار) لها مخطط مربع مع منحدرات في الداخل بدلاً من السلالم تدور بشكل حلزوني حول العمود الأوسط المربع المخطط أيضاً، وهي بنية مأخوذة عن فنّارات قديمة في شمال أفريقيا (أ. ليزن)، ثم جرى إدخالها في المآذن الرئيسية الثلاث للموحّدين، ولهذه المآذن الثلاث أيضاً سابقة في الفنّارات لناحية أنها تجتمع في وجود غرف متراكبة في العمود الأوسط الأمر الذي يعطي الانطباع بوجود برجين في واحد على طريقة ما نراه في برج الذهب. نجد أيضاً في منارة أو برج الخائف Khalef بقصبة سوسة (ق 9)، الذي يعتبر إحدى نقاط المراقبة الحربية، وجود غرفة مركزية محاطة بسلم يؤدي إلى الطابق الثاني ذي المخطط الأصفر (C طبقاً لـ أ. ليزن)؛ هذا التأثير الحمّادي على المآذن الإسبانية يمكن أن تزداد مصداقيته استناداً إلى بعض الزخارف الجصّية التي عثر عليها في القلعة الجزائرية ذات زخارف المقرّبسات والرسم (ل. جولفن)، وهي زخارف شديدة الشبه بالزخارف الأندلسية خلال القرن الثاني عشر (زخارف جصّية عثر عليها في ساحة الشهداء بقرطبة)، ما بقي من جديد بالذكر في هذا المقام هو إحلال العمود الأوسط ذي العجرات محل العمود الأوسط التقليدي الأصم، وكانت الغرف متراكبة وعنها سوف أتحدث لاحقاً. أما بالنسبة للشوارع الثلاثة خارج الجسم التي تجعل المبنى أكثر رشاقة وتعطي الانطباع بارتفاعه عما هو عليه في

ارتفاعها إلى 35م أو 40م وكان هذا أمراً مسبقاً في ذلك الزمان، كما جرت زخرفتها ببعض النوافذ منها نوافذ ذات عمود في الوسط أو ذات ثلاثة، في الواجهات الأربع، وقد قبل الموحّدون بكلا النموذجين.

وصلت إلينا الخيراندا بدون الطابق المخصص للمؤذن، ولحسن الحظ فقد اتخذ في بناء برج بيّاسانا دي مينا (برغش) (1499م) (لوحة مجمعة 22: 1). هناك تقليد آخر مهم للمئذنة نجده في رسم إيرناندو دي استورميو في الغرفة الكبرى لحفظ المقدسات في الكاتدرائية الإشبيلية (1555م) حيث يضم الطابق العربي الثاني (لوحة مجمعة 22: 4). وقد تحدث تورس بالباس لأول مرة عن هذين المثالين، وما يؤكد الطابق الثاني ما نجده في مئذنة مسجد الكتبية، ذلك أن الطابق الخاص بمسجد حسان بالرباط لم يُشيد، ولا شك أن مئذنته هي الأكثر ضخامة في عصر الموحّدين ونستنتج هذا من طول ضلع الطابق الأول إذ يصل إلى 16م، وسوف نتحدث عن هذه المئذنة، ومعها مئذنة مسجد الكتبية في مرحلة لاحقة، ولو لم نفعل ذلك كما حدث مرات ومرات فإن ذلك سوف يسهم في سوء فهم ما عليه الخيراندا من دلالة؛ فقد شُيدت هذه الأخيرة، خلافاً للأخريات، من الأجر (3) باستثناء الوزرة المشيدة من الكتل الحجرية والبارزة بارتفاع يصل إلى 2.5م، وبها كتل حجرية ضخمة قديمة أعيد استخدامها، كما تختلف أيضاً في وجود الشوارع الثلاثة الرأسية في الطابق الأول، حيث نجد الأوسط منها مخصصاً للنوافذ، أو النوافذ ذات العمود في الوسط، أما الشارعان الجانبيان فتوجد فيهما نوافذ مطموسة لها عقود على الشاكلة نفسها ومزخرفة بالمعينات حيث يبلغ عددهما اثنين في كل واجهة (لوحة مجمعة 28: 1، 2، 3، 4)، وقد عُنِيَ بالنصف العلوي المزخرف لأن يكون مختلفاً عن النصف السفلي حيث نرى النوافذ موزعة بشكل متراكب في شارع واحد في الوسط، وهذا ربما كان المعهود في منارات مساجد الأحياء، مثلما كانت الأبراج

دي مينا، كما أننا اتخذنا نبراساً لنا ما نراه في الكتبية وفي الطابق الثاني لمنار القصبية بمراكش ووضعت في الرسم التصوري ثلاث نوافذ ذات عقود فعلية أو مفتوحة عند القاعدة، ولها زخرفة من المعينات فوقها تتسم بالبساطة، وكتويج نجد أنه بدلاً من القبة أو القيو وضعت سقفاً جمالونياً أرى أنه كان من الأمور المعتادة في قرطبة العصر الأموي، استناداً إلى منكب القباب الثلاث الكائنة أمام المحراب في التوسعة التي ترجع إلى عصر الحكم الثاني في المسجد الجامع بقرطبة وفيما يتعلق بالمشهد الداخلي للطابق الثاني هناك أطلال عقود وأطلال السلم الجسر الذي يربطه بالطابق الأول، حيث توجد السلالم تحت قباب صغيرة مشطوفة متدرجة (لوحة مجمعة 24: 1، 2-6، 1).

1 - داخل الطابق الأول،

إن الوصف الذي تقدمه صالح لتطبيقه على المآذن الرئيسية الموحّدية الثلاث، وما يجب أن نبرزه في المقام الأول صلابة الحوائط، إذ نجد سُمك الحائط الخارجي يصل إلى مترين، ويصل في منار الرباط إلى 2.5م، ذكرنا أيضاً أن العمود الرئيسي يتضمن غرضاً متراكبة ذات قباب بيضاوية أو مشطوفة يبلغ عددها سبعة (لوحة مجمعة 23: 2)، ويتكرر ذلك في مئذنة الكتبية، حيث لا نجد إلا ستاً في الرباط (B كاليه)، ويلاحظ أن سُمك حوائطها يبلغ 1.40م مقابل حوائط مئذنة الرباط (1.68م). ويتم الدخول إلى تلك الصالات أو الغرف ابتداء من الطريق المساعد الذي يضم سقفاً عبارة عن أقبية مشطوفة مترابطة بأعمدة مشيدة بارزة بمض الشيء (لوحة مجمعة 24: 3) وتتوافق أبوابها مع فتحات النوافذ المزدوجة الخارجية للبرج (لوحة مجمعة 24: 4). وفي قاعدة البرج نجد باب المدخل من جهة الجزء المسقوف للمسجد (لوحة مجمعة 24: 5) وهو عبارة عن فراغ له أربع دخلات، ونرى فيه من

واقع الأمر يجب أن نرجع إلى ما يوجد في عمارتنا من شوارع ثلاثية ابتداء من العصر الأموي القرطبي، إذ يلاحظ أن الشارع الأوسط، أضخم بكثير من الشارعين الجانبيين؛ كذلك نجد أن من الممكن تصور وجود تقليد لذلك في الخيراندا، استناداً إلى القطاع المركزي الذي نجده في بائكة صحن الجصّ في ألكاثار دي إشبيلية، والذي يتعلق بالمستويات الأساسية للنوافذ المزدوجة للقطاعين المزخرفين بالعناصر نفسها.

تظهر التساؤلات المتعلقة بالمئذنة الإشبيلية عندما نتحدث عن الكيفية التي كان عليها الطابق الذي زال من الوجود، وهو طابق، مثل نهاية الطابق الأول، متوج بشرافات ذات مسننات حادة، وهذا ما نستخلصه على الأقل من الصورة طبق الأصل التي عليها برج بياسانا دي مينا (22: 1)، ففي هذا نجد أن الطابق الأول يضم ست شرافات، ويبدو أنها نفسها التي توجد في الطابق العلوي، ويلاحظ أنها قطع مبالغ في حجمها في كلتا الحالتين، ويلاحظ وجود هذه الشرافات في الرسم الذي أعده كل من ألفونسو مارتين وأنطونيو ألماجرو جوربيا للخيراندا (لوحة مجمعة 22: 2)، أما في الرسم الذي قمت بإعداده (رقم 3 في اللوحة 22) طبقاً لما هو قائم في مئذنة مسجد الكتبية، التي وصلتنا شرافاتها كاملة، فقد وضعت ثماني شرافات في الطابق الأول وست في الطابق الثاني، وهي الشرافات نفسها التي وضعها كاليه في رسمة لمنار الرباط؛ وعلى ذلك فإن الخيراندا تتسم بأنها موحّدية الشكل مقارنة بالبرج الذي قلدها خلال القرن السادس عشر وخلافاً للرسم الذي أعده كل من ألماجرو وألفونسو خيمينث، وتتسم الشرافات بأنها ذات سلالم خمسة بدلاً من ثلاثة، وكان هذا من الأمور الممهودة في المنارات الأموية بقرطبة (لوحة مجمعة 22: A و لوحة 23: D)، وعلى هذا فقد تكرر الأمر في الكتبية وفي الشرافات الخاصة بالأبراج الإشبيلية المدجّنة. أما بالنسبة لزخارف الطابق الثاني، فهذا أمر غير واضح من خلال ما نراه في برج بياسانا



على أعمدة صغيرة مشيدة بارزة، وقد درسها فيليكس إيرناندث على أنها صورة من سلم منارة قرطبة التي شيدها عبد الرحمن الثالث، وهذه بنية شهبانها في الطرق الصاعدة في الخيرالدا، ومع هذا نجد أن الأعمدة الصغيرة، هنا، بدون المقود نصف الأسطوانية الفاصلة بين قبة وأخرى. من المهم أيضاً رصد القباب البسيطة أو المزدوجة المشطوفة التي تغطي الأروقة الثلاثة أو البلاطات الثلاث لكنيسة سانتا ماريا في حصن سان ماركوس في بويرتو سانتا ماريا، حيث نرى في بلاطة جانبية قبة مرآة، كما يجب أن نبرز أيضاً القباب المشطوفة في كنيسة سان بارتولوميه المدجّنة في بيا ألبا دي ألكور؛ وعموماً فإن المهندسين المعماريين الذين شيّدوا الخيرالدا أخذوا في الحسبان ما عليه السلم الخاص بمنار مسجد قرطبة، وهذا عكس ما نراه في كل من منار مراكش والرباط، حيث نجد القباب متواكبة بشكل أكبر مع ما عليه المسجد الجامع بالفيروان الذي يعتبر النمط الذي فرض نفسه على المآذن الصغرى الأندلسية، وربما كانت هناك بعض الأمثلة الوسيطة التي زالت من الوجود (انظر لوحة مجمعة 6 في الفصل الأول). ومن المنصة العلوية للطابق الأول في الخيرالدا يبدأ دهليز السلم الذي يصعد إلى الطابق الخاص بالمؤذنين، ويصل إلى وسط مساحة قضاء (لوحة مجمعة 24: 7)، وهذا الدهليز ذو سقف من قباب مشطوفة متدرجة تتخللها أعمدة صغيرة مشيدة تحمل عقوداً ذات درجة انحناء مرتفعة تقوم بدور الفصل بين قبة وأخرى (لوحة مجمعة 24: 1-7).

2 - الواجهات الخارجية للطابق الأول للبرج (المؤذنة):

حتى نتسكن من دراستها يجب أن نقسمها إلى أربعة وجوه: الشرقي والغربي والشمالي والجنوبي، وكلها

الداخل عتياً من الأجر، إلا أن السنجة المفتاح من الحجر (لوحة مجمعة 24: 2). وبالمروور من الباب نجد أنفسنا في دهليز يتجه اتجاهين، الاتجاه الصاعد إلى البرج، وذلك الاتجاه الآخر الصاعد إلى مدخل الغرفة الأولى من العمود المركزي. ويلاحظ أن المخطط يختلف بعض الشيء عما عليه المؤذنتان الأخريان في أفريقيا (لوحة مجمعة 24: A مؤذنة الرباط)، غير أن القباب الكائنة فوق الطريق الصاعد في هاتين المؤذنتين غير مشطوفة، خلافاً لما عليه الخيرالدا، حيث نجدها نصف أسطوانية، وفيها قباب مشطوفة عند بسطة السلم أو الطريق الصاعد، وهذا اتجاه سوف يكون حظه واهراً من الانتشار في المآذن الإسبانية الإسلامية والأبراج الحربية اللاحقة.

وفيما يتعلق بأمر القباب نجد الخيرالدا تضم قباباً أخرى صغيرة مشطوفة، بسيطة تقوم بوظيفة تغطية فتحات النوافذ المزدوجة من الخارج (25: A)، إضافة إلى وجود أسقف مسطحة ذات كتل من الأخشاب ترى في الأطراف (A-1) وهي كلها ذات أربع دخلات مثلما هو الحال بالنسبة للأبواب المؤدية إلى الغرف الرئيسية، ولما كانت القبة المشطوفة هي الأكثر شيوعاً في الخيرالدا (لوحة مجمعة 25: 1) فلا تستغرب أن يكون قد انبثقت عنها قباب أخرى في العمارة المدجّنة في إقليم الأندلس، سيراً في هذا على السلسلة التي سوف نعرضها على التوالي من خلال اللوحة المجمعة محل الذكر: 2، 3: برج سان ماركوس، إشبيلية؛ 5: برج الطلائع «الكاريبون» (قرطبة)، 5-1: برج حصن سنثيل (قادش)، 6: برج السجن في قسبة ألكالا لاريال (جيان)؛ وفي برج سان ماركوس نجد أيضاً القبة البيضاء رقم 7. ويمكن أيضاً أن نضيف رقم 8 رغم أنه لم يشر عليه في الخيرالدا وهو عبارة عن القبة المرأة، مأخوذة عن باب الأسد في ألكاثار دي إشبيلية. أما رقم 5 فهو من برج الكاريبو، وقبابه مشطوفة متدرجة ومفصولة عن بعضها بمقود تقوم



سصفات ونمار مرتبطة بسبقان متموجة مثلما هو الحال بالنسبة للنوافذ، حيث هذه الزخارف من قطع من الطين المحروق المكشوط أو المقطوع؛ وخلاصة ذلك هو أن المقد الكبير الكائن فوق النوافذ العليا يُرى مُتَوَجِّهاً بشريط من المعينات بدلاً من الطنف الذي عليه العقود في الجزء السفلي.

وعندما نقارن ذلك بنوافذ مثذنة الكتبية، فإن نوافذ الخيرالدا، التي ترجع إلى تاريخ لاحق، مشتقة من الأولى، ذلك أنها تتمتع بسمات فنية شديدة الشبه، وتتركز تلك في ازدواجية المقد الكبير الحامل المفصص أو المقد ذو الستارة، وفي النوافذ المزدوجة ذات العقود الحدودية، مع وجود فارق يتمثل في أن خطوط الحدائر في هذه العقود كافة هي على المستوى نفسه في المثذنة الإفريقية، إضافة إلى أن المنطقة السفلى نجد فيها العقود ذات الستائر تضم ثلاثة عقود صغيرة، بدلاً من اثنين، وقد انتقل هذا النمط إلى منار الرباط، غير أنه ليس مبهوداً في برج إشبيلية. يلاحظ أيضاً أن عقود النوافذ في المثذنة المراكشية فيها عقود حدوية حادة، مثلما هو الحال في منار الرباط، لكنها غير مبهودة في الخيرالدا. من البدهي اختفاء المقد المدب وكذا العقد ذو الفصوص الخمسة، الأمر الذي جعل المثذنة تكتسب طابعاً أكثر إسبانية بالمقارنة بالمآذن الإفريقية. وبالنسبة لأصول هذه النوافذ كافة، في إطار الفموض الناجم عن تنوع التفاصيل في الرسومات، وبالتالي يجب علينا التعامل معها كممارسة زائفة أو متخيلة، الأمر الذي يقودنا إلى أن هذه الأصول قائمة في الممارسة الفعلية للمساجد والقصور الموحّدية، وفي هذا المقام من المناسب وضع طريقتين تلاقياً أو تقاطعاً مع مرور الزمن (لوحات مجمعة 26، 27). يتمثل أول هذه الطرق (لوحة مجمعة 26) في أبواب من ثلاثة عقود يضمها عقد واحد ذو أصول بيزنطية (1) متكررة في العمارة القوطية (2: سان فروكتوسو دي مونترليوس)، وربما أيضاً في مدينة الزهراء (3)، ثم

مزخرفة بالطريقة نفسها بوجود نوافذ مزدوجة، نجد في النصف العلوي للبرج أربع نوافذ في الشارع الرئيسي، وفي الشوارع الجانبية نجد أربعة فراغات أو أشرطة فيها زخارف من المعينات، وفي الجزء السفلي، سيراً على المحور المركزي للمثذنة، نجد النوافذ متراكبة في نظام، ليس متساوياً بالضرورة، في كل وجه من الوجوه الأربعة، فالنوافذ العليا التي تبدو ظاهرياً متماثلة في الجهات الأربع تتسم بما يلي: وجود عقد كبير على أعمدة ترجع إلى عصر الخلافة جرت الإفادة منها، كما نجد الحدائر من الحجر ملساء، حيث توجد فيها النافذة المزدوجة التي تضم عموداً صغيراً جرت الإفادة منه أيضاً، إضافة إلى طنف عام غائر، وكل شيء مشيد من الآجر باستثناء الحدائر، ويلاحظ أن حظ هذه الأخيرة أقل من حظ حدائر العقد المحيط بها، وهذه النمطية جرى الحديث عنها في معرض دراسة العقود المليلطية المزدوجة التي ترجع إلى القرن العاشر والحادي عشر؛ وأعلى الشارع وأسفله نجد العقود التوائم في تبادل بين العقود المفصصة والعقود الحدوية الكلاسيكية أو الأموية، وكلها ذات سنجات ومسننة ولو أن هذا ليس بشكل دائم. وطبقاً لصورة ترجع لعام 1885م للواجهة الشرقية وردت في كتاب خيستوسو «إشبيلية الأثرية والفنية»، فإن النوافذ المزدوجة كانت لها حشوة من الجص حيث يتم إبراز مناكب العقود، إضافة إلى زخارف أخرى في الجزء العلوي، كما تضم الطيلات المركزية صورة لصقر مفرد الجناحين، وقد أبرز كل هذا، خلال هذه السنوات، ألفونسو خيمث (لوحة مجمعة 33-1)؛ ومثلما نرى النوافذ المزدوجة نجد التغير ملمحاً من ملامح العقود الحاملة، من أسفل إلى أعلى، وهي عقود متعددة الفصوص، ويفضل أن تكون ذات ستائر أو مزدوجة، كما أن عقود الصنف الأول ذات أشرطة متقاطعة أو مسننات جديدة، ويلاحظ أن أغلب العقود يضم عقدة أسطوانية في المفتاح. يلاحظ أيضاً أن الطيلات جميعها بها زخارف جصية نباتية من



لا يوجد في السابق ابتكار يتسم بالانزان والجمال مثله متجاوزاً في هذا الجمالية التي تتسم بالبساطة بشكل ما في مؤذنة قرطبة التي شيدها عبد الرحمن الثالث، ناهيك عن مؤذنة المسجد الجامع في القيروان، التي تتسم بالبساطة بالنسبة للنوافذ، لكن هناك حالة جد مختلفة هي قلعة بني حماد غير أننا لا نعرف على وجه التحديد درجة الزخرفة التي كانت عليها فراغاتها المفتوحة المعلقة على الخارج أو المطموسة.

في الخيرالدا، كما قيل، نجد أن الأشرطة الأربعة للشوارع الجانبية، بمعدل اثنين في كل واجهة، فيها عقود مطموسة متعددة الخطوط، أو ذات بروفيل (جانب) مفضّص تحيط بها معينات على الشاكلة نفسها، أما في العمق فهناك معينات مكونة من سعفات مدببة ومجمدة سيراً على أسلوب بُدِيء العمل به في الزخارف الجصية في مسجد تمال، ولما كانت كل هذه العناصر الزخرفية من قطع الطين المحروق أو الأجر المقطوع أو المشطوف، بدلاً من الجص، فهذا لا يقلل من جمال التكوين الزخرفي في مجمله (لوحة مجمعة 28: A: تمال، C: من الحجارة من برج الذهب في إشبيلية، B: من الحجارة من منار الرباط). تتكرر هذه الوحدات الزخرفية، لكن دون السعفات، في الزخرفة الحجرية الخارجية لمنارة الرباط وكذلك في الطابق العلوي لمؤذنة الكتبية والخيرالدا؛ ومن هذه الأخيرة نجد الأشرطة (1)، في الواجهة الجنوبية، (2)، (3) الواجهة الشرقية، (4)، الواجهة الغربية. وما نستوحشه في الخيرالدا، وكذا في الأبراج المدجّنة الإشبيلية، هو المقد المتعدد الخطوط طبقاً للرسم الخاص بجغفريه سرقسطة، وقبة الباروديين بمراكش، وهي مرابطية، ومنارتي كل من الكتبية والرباط، (لوحة مجمعة 38: E-1).

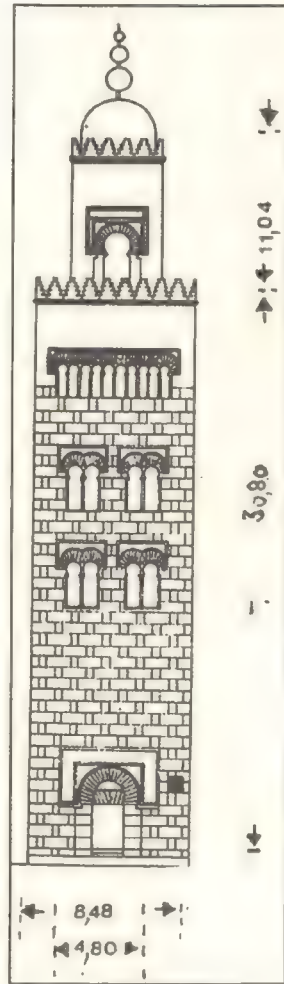
بقي أمامنا وصف النوافذ في النصف السفلي للخيرالدا. شديدة الشبه ببعضها، في الرسم والوضع،

ينتقل ذلك إلى القصر المدجّن في أنكاثر دي إشبيلية (6)، أما الشكل (9) فهو من حصن قصر جاليانا بطليطلة، ورقم (5) من منار الكتبية، و(7) من القصر المرابطي أو الموحدّي في أنكاثر دي إشبيلية، غير أننا نجد هذه المرة عقوداً ثلاثة دون أن يكون هناك عقد كبير يضمهما؛ ورقم (8) لمقد وحيد هو من الخيرالدا؛ وعندما نقارن هذه الأمثلة مع رقم (4) من الخيرالدا (رسم المايجرو - ألفونسو خيمينث) نلاحظ الفرق في أن هذا الأخير لا نجد فيه خطوط الحدائر على المستوى نفسه.

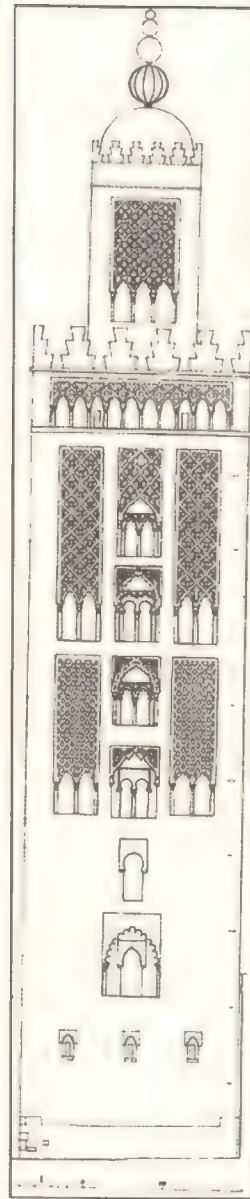
نتنقل إلى اللوحة المجمعة 27 التي تضم شواهد من العمارة الموحدية، فعندما نقارن النمط (1)، من بائكة صحن الجصّ في أنكاثر الإشبيلي، بالشكل (2)، (3) نجد في الخيرالدا توازياً واضحاً أو ما يمكن أن نطلق عليه انتقال للعمارة الفعلية الخاصة بالقصور إلى عمارة أخرى متخيلة أو زخرفية. المخطط رقم (4) خاص بقصر «كروثيرو» في منزل «التماقده» في أنكاثر الإشبيلي، ويلاحظ أن الصدر جزء من المنظور المكون من عقود البائكة، حيث العقد المركزي هو الأكبر، أما العقود الثلاثة الصفري في العمق فهي مفتوحة على حائط الغرفة المجاورة؛ ومن هذا الصدر، الذي جرى التعبير عنه بوضوح من خلال عملية الترميم المفترض للارتفاع (8) يمكن لنا أن نحصل على الرسم الخاص بالنافذة (6) من منار الرباط، أو الشكل رقم (7) من برج الكتبية، وبالنسبة لرقم (5)، حيث المقد المزدوج أو النافذة المزدوجة فيكني مقارنته بكل من (2)، (3) من إشبيلية. وخلاصة القول هي أن المنارات الموحدية تتسم بالتجديد بالمقارنة بالأسر السابقة، ذلك أن نوافذها تضم نمطية منظور العقود التي بمقتضاها نعرف تدرج المناطق الأكثر أهمية داخل المسجد وداخل القصور؛ هذا الابتكار الذي نراه في الواجهات الأربع للمؤذنة يتسم بالرتابة التي عليها الأبراج المسيحية، غير أننا لو نظرنا إلى النوافذ واحدة واحدة لأدركنا أنه



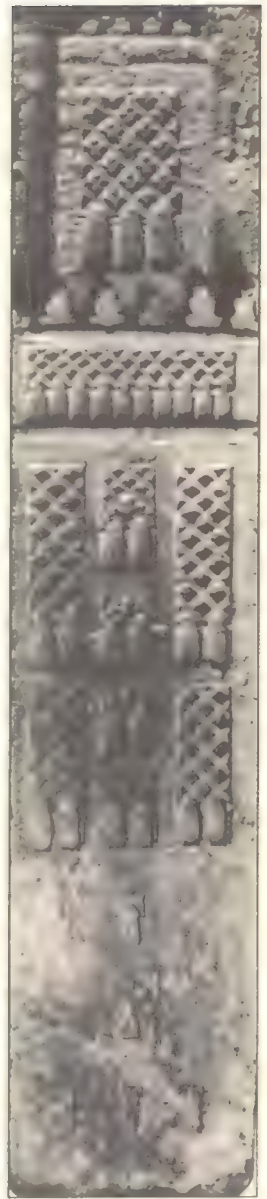
3



A



2

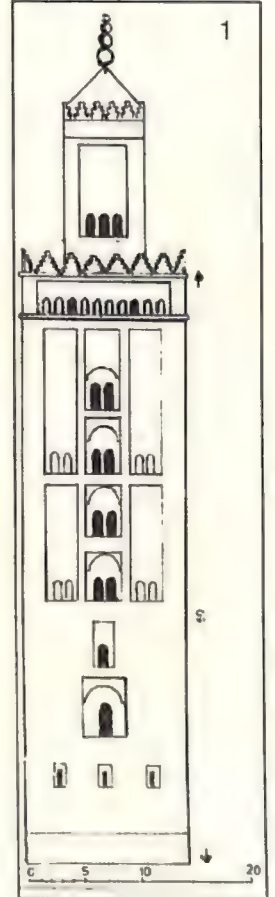
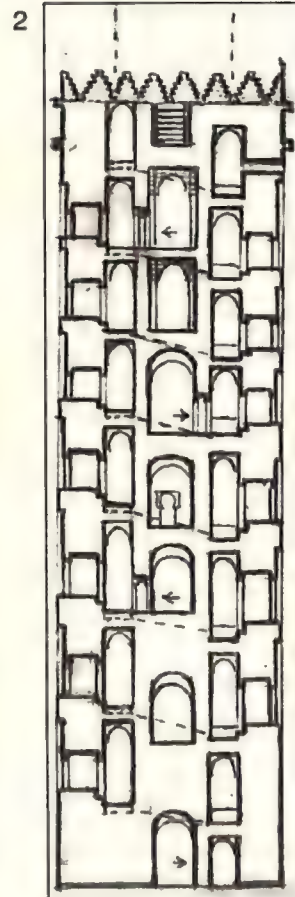
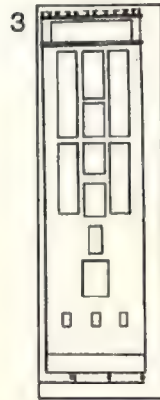
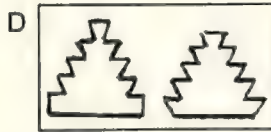
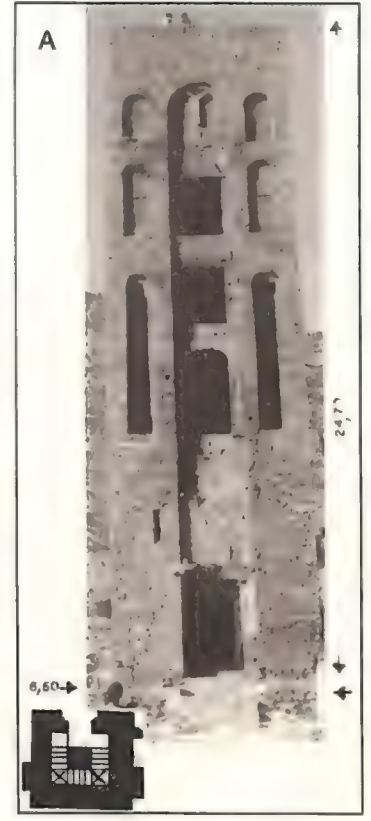
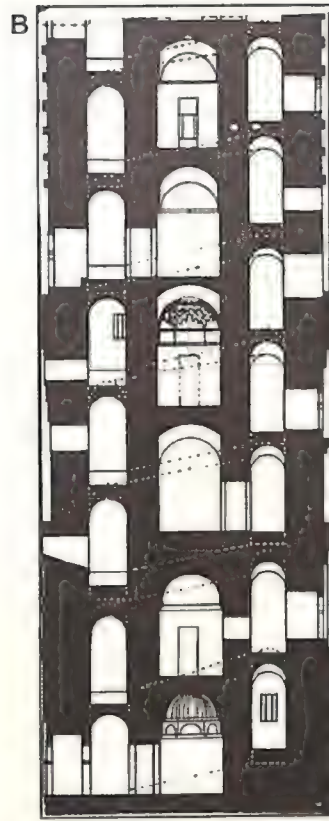
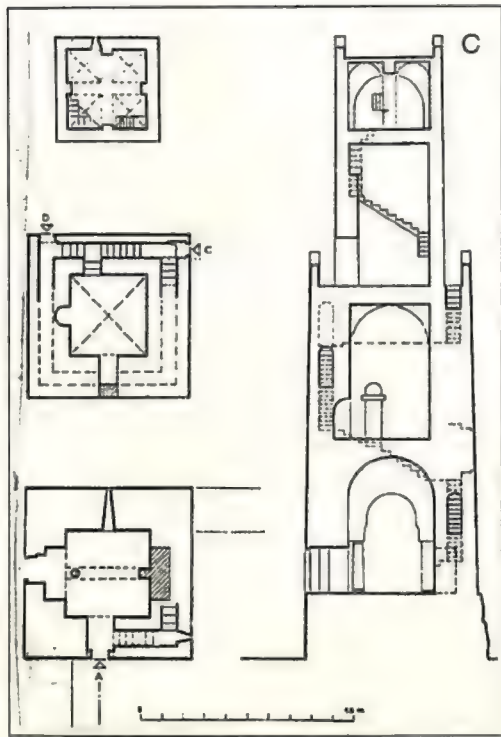


1

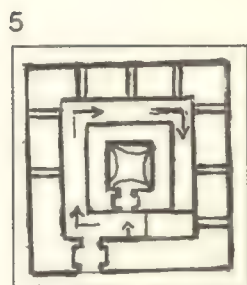
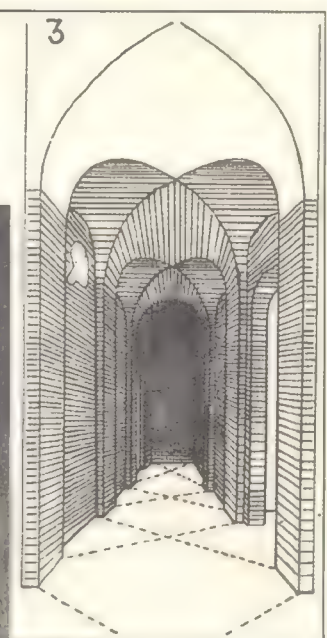
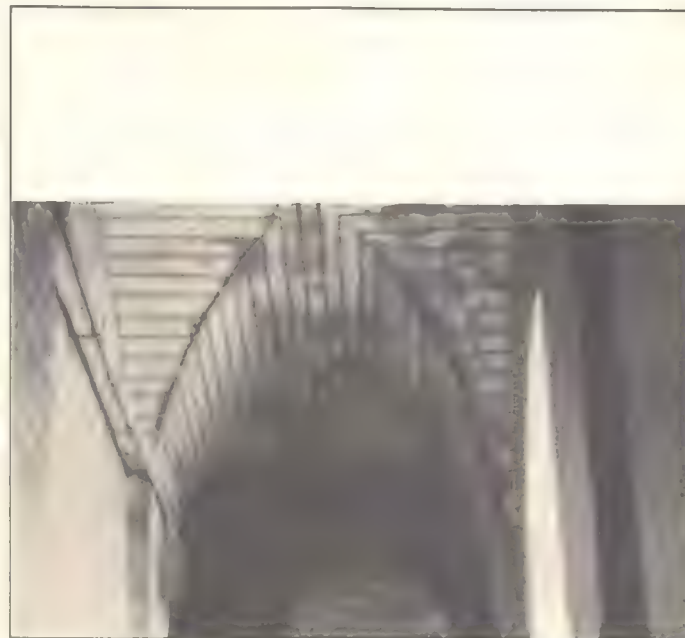
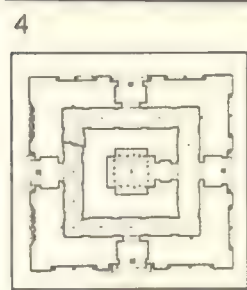
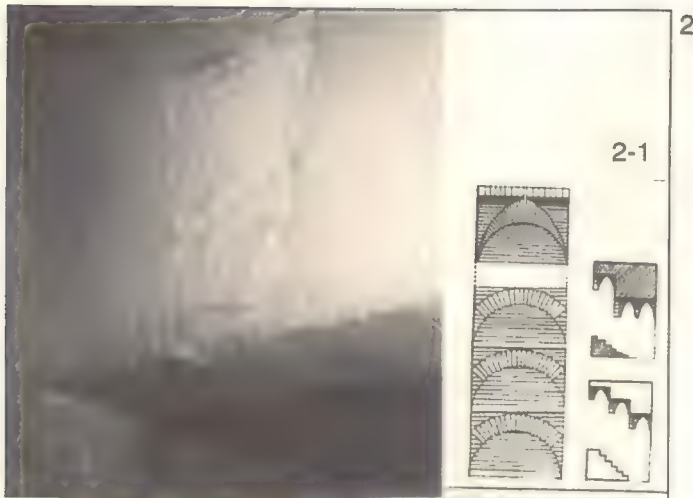


4

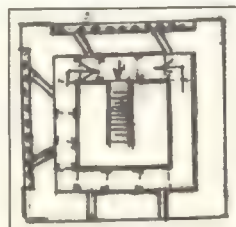
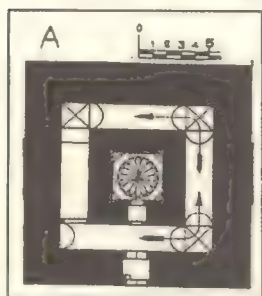
لوحة مجمعة 22:
الخير الدا.



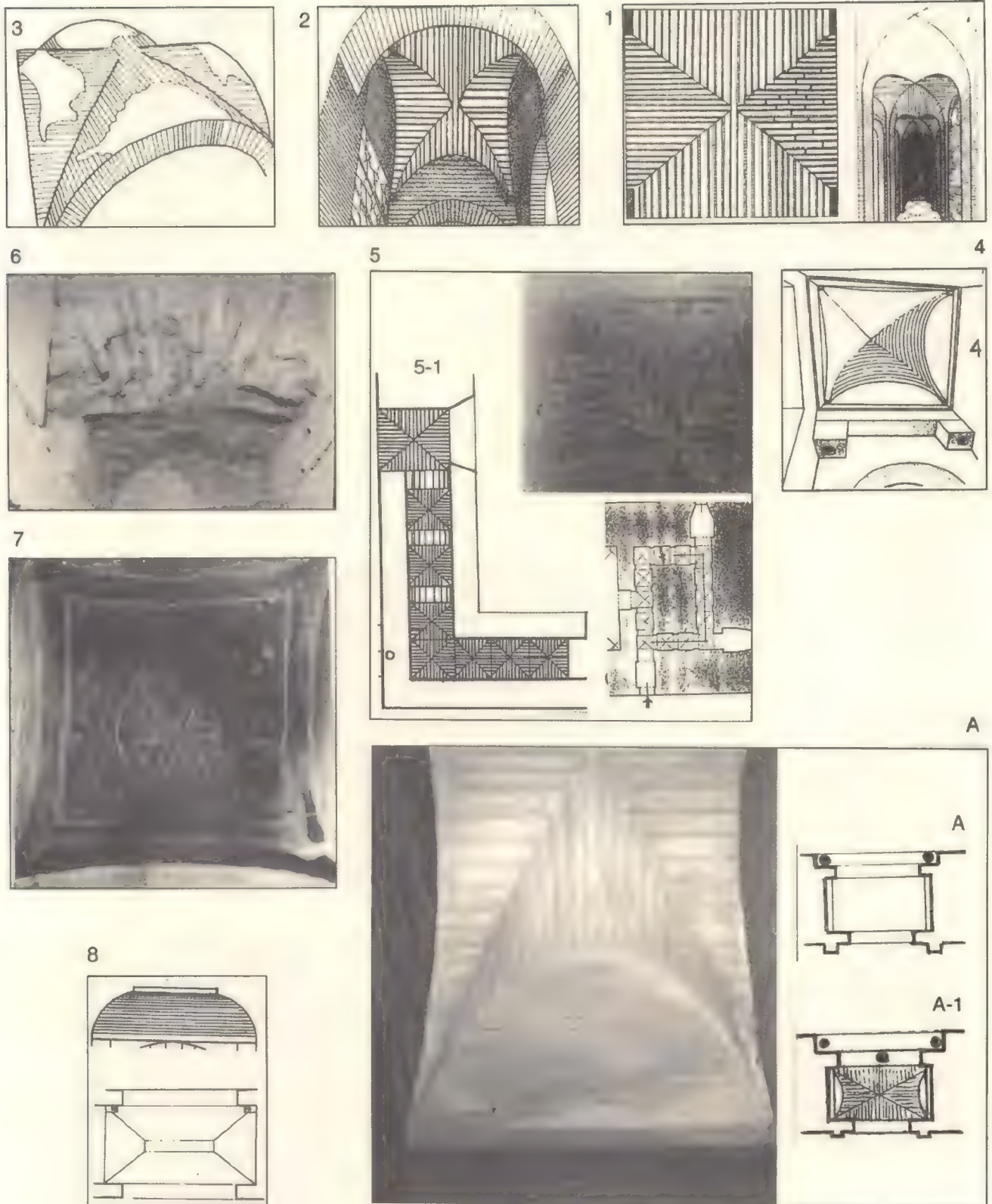
لوحة مجمعة 23:
الخيرالدا وموازياتها.



A



لوحة مجمعة 24:
تفاصيل معمارية من الخير الداء.



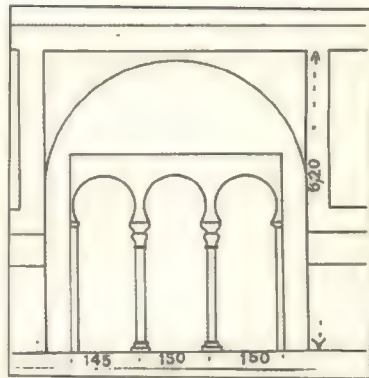
لوحة مجمعة 25:
الخير الدا والقباب المدجنة في إقليم الأندلس.



3

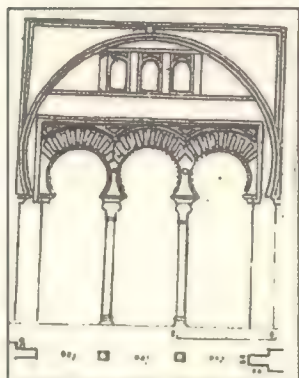


2

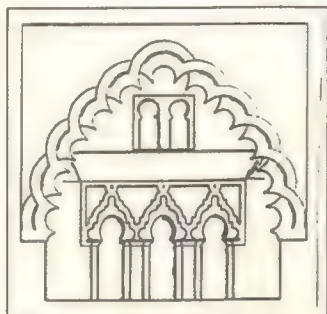


1

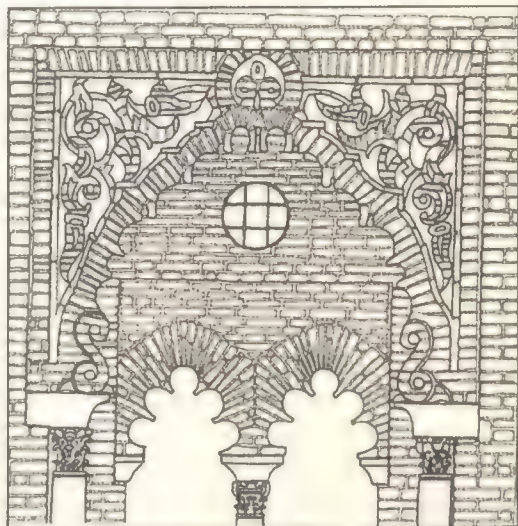
6



5



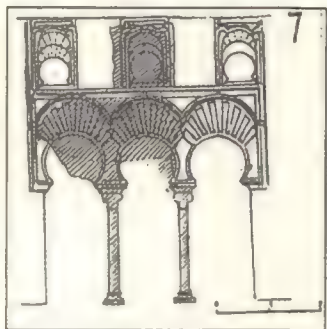
4



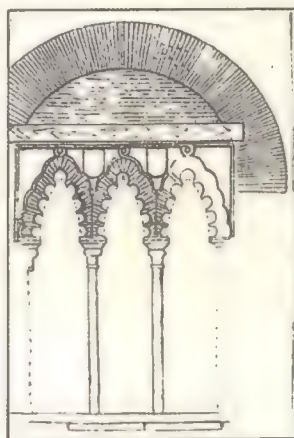
8



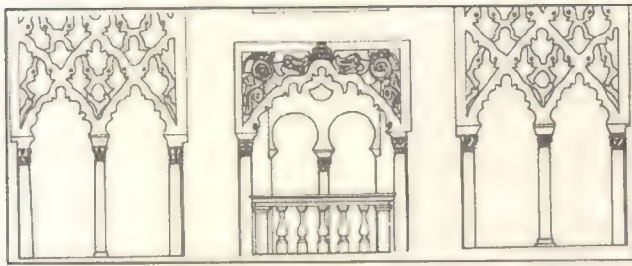
7



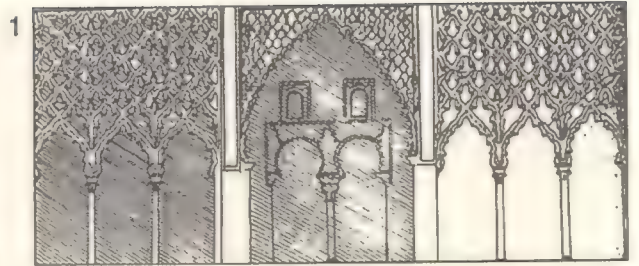
9



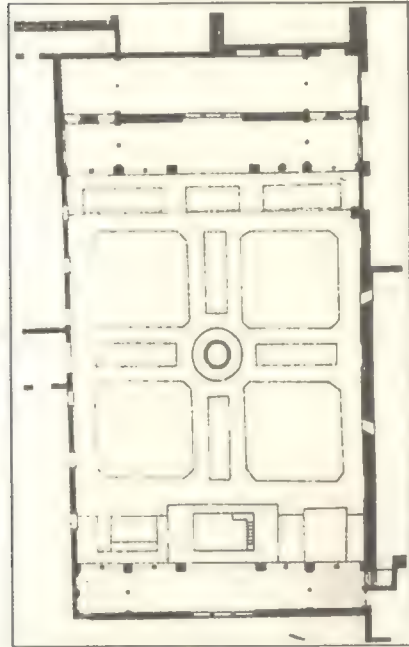
لوحة مجمعة 26:
نوافذ الخيرالدا.



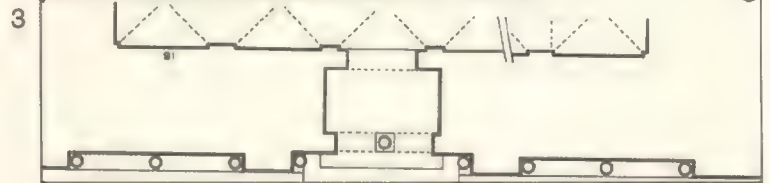
2



1



4



3

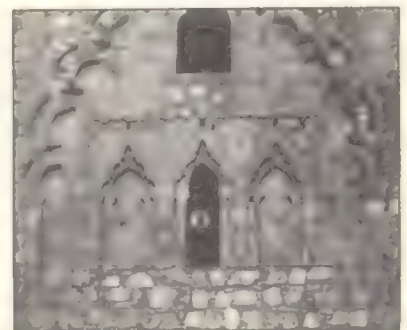
5



6



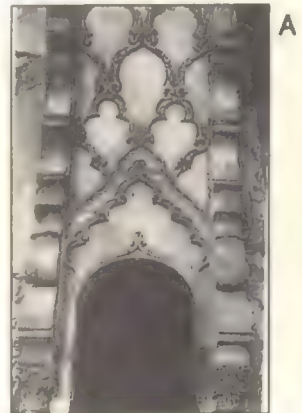
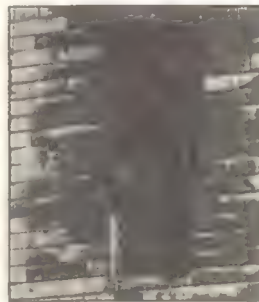
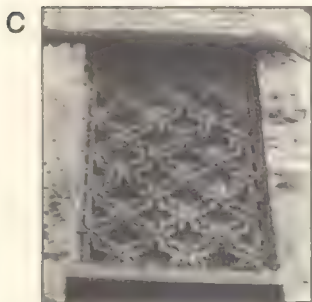
7



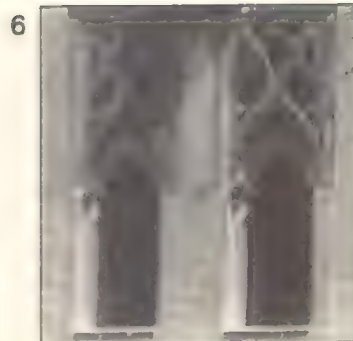
8



لوحة مجمعة 27:
نوافذ الخير الدا وموازياتها.



لوحة مجمعة 28:
المعينات هي الخيرالد وموازياتها. (A, B, C)



لوحة مجمعة 29:
نوافذ في الخير الدا.



تكن مشكلة المآذن الكبرى الثلاث، الشديدة التشابه، رغم التقنن المختلف في المفهوم الخارجي للنوافذ، فيمن قام بتشبيدها، وما إذا كانت الثلاث ترجع لفنان واحد، كما أشارت بعض الدراسات، أو إلى فرق مختلفة من المرفاء. ومن المنطقي أنه لما كانت الخيراندا مشيدة بالكامل من الآجر فإنها تفترض وجود معماري بعينه هو علي الجماري، طبقاً لابن صاحب الصلاة، وبشكل تدريجي، واستناداً إلى عنصر الوقت، نجد منارة الكتبية وقد أصبحت أكثر قدماً من الأخريات، أخذت تنتقل من مبني ذي تقنية غير واضحة إلى الخيراندا بما لها من أبهة بفضل استخدام الآجر؛ وعندما استخدمت مثذنة الرباط ما عليه المثذنة الإشبيلية من جلال فإنها قد عاشت تغييراً زخرفياً بفضل استخدام الحجارة، وبذلك نجد أمامنا شارحاً واحداً مقابل ثلاثة، وكست ذلك الشارع الوحيد الممينات، مع وجود ثلاثة عقود صغيرة، منبثقة عن الكتبية. من البدهي أن شبكة الممينات سابقة على ما نجده في الرباط، غير أن هذه التمحيصات لا تقدم لنا سنداً يؤكد أن مشيد الثلاثة كان واحداً، أو المهندس المعماري ياسو؛ ويبدو أن هذا الأخير هو الذي قد قرر، في البداية، تشييد الخيراندا من الحجارة، أما علي جماري فمن المؤكد أنه هو الذي شيدها من الآجر، فهل كان ذلك المشروع بالبناء بالحجر الذي صممه ياسو وفشل تنفيذه في إشبيلية هو الذي انتقل إلى منار الرباط بعد وفاته؟ ولو كانت الخيراندا من الحجارة كلها، وليس من الآجر، هل أدرك الخليفة المنصور نهاية العمل فيها؟ ذلك ما حدث في مثذنة الرباط، حيث لم تنته لأسباب فنية أكثر منها سياسية أو حربية؛ وعلى أي حال فإن المعماري الذي أشرف على الخيراندا وانتهى العمل فيها كان واعياً بأن الممارسة التقليدية الإسبانية الإسلامية لم تكن ترفض مناراً من الآجر (مثل منار المسجد الجامع في بطليوس) وهو مادة استخدمت مع الدبش في صورة أشرطة في المنار المحراب في

تلك التي توجد في الجهتين الشرقية والشمالية، ونراها متركزة في الشارع الرئيسي؛ أولاًها واضحة للعيان (لوحة مجمعة 29)، وهي نوافذ لها العقود التالية، من أعلى إلى أسفل: عقد حدوي وحيد، عقدان مفصّصان فوقهما معينات (6)، ويتكرر هذا في البرج المدجّن سائناً كتابنا B، وفي الأسفل هناك عقد كبير مفصّص وعقد مفصّص ذو خطاطيف، في الداخل (7) وفي القطاع السفلي نجد ثلاث نوافذ عبارة عن مزاغل لها عقد حدوي مدبب (8)، (9)؛ جرى تقليد هذا العقد بعد ذلك في الأبراج المدجّنة الإشبيلية (في طليطلة هناك حالة وحيدة من الآجر في برج سائناً أورسولا، ولا يوجد شيء من هذا في أرغن)، وعمّ استخدامه في المثذنة الكبرى بالرباط، حيث نرى صورة طبق الأصل لواحد من أشرطتها الزخرفية وفيها هذا الصنف من العقود في الواجهة الحجرية للقصر المدجّن في تورديسياس. نرى الواجهات الأربع للخيراندا بنوافذها بالكامل في اللوحات المجمعة 30، 31، 32، 33، وجرى في هذا المقام احترام الرسومات الخاصة بها التي نشرها كل من ألفونسو خيمينث وأنطونيو ألماجرو في دراسته الممنونة «الخيراندا» وقد أزيلت التكسيات الحديثة من الرخام. ولمزيد من التحليل الأكثر دقة نجد أن العقود والتوريفات، والرسوم الخاصة بكل نافذة مصحوبة بالصورة الخاصة بها؛ ففي اللوحة 30، في النوافذ المزدوجة، جرت إضافة الحلية الجصّية التي كان عليها البرج الموحد، والعقد A هو من مسجد مرتولة الموحد، و A-I، من واجهة القصر المدجّن لبدرو الأول في أنكاثار دي إشبيلية، و B: من نافذة في برج باليرمو (ق 12، 13)، وبالنسبة للوحة 32 جرت إضافة الشكل من تلك الواجهة المدجّنة ذلك أن الرسم يشير إلى أنه منبثق عن الخيراندا، وكما لحق لكل هذا نجد تقدماً للواجهات الأربع لكل من منار الكتبية (لوحات 34، 35) والرباط (لوحات 36، 37، 38)؛ وقد أضيف إلى اللوحة 38 الشكل B، وهو منار في قصبة مراكش.



3 - الأنماط الأكثر شيوعاً في المآذن الموحدية الثلاث:

أشرت قبل ذلك إلى أن الخيراندا كان فيها العديد من أبدان الأعمدة وكذا التيجان بصفة خاصة، وكذلك منارة الرباط ولكن بدرجة أقل، وترجع القطع المذكورة في الأولى إلى عصر الخلافة في قرطبة، إذ يرجع بعضها إلى القرن التاسع، وقد استغلت الأعمدة في النوافذ المزدوجة في الطابق الأول (لوحة مجمعة 39؛ 1، 2، 5) وأحياناً ما نرى قطعاً أقدم تاريخياً مثل مقرنس Modillon انتقل من المنارة إلى متحف الآثار في إشبيلية (7؛ طبقاً لتورس بالباس). هناك بعض التيجان التي جرى إعدادها عمداً (4) شبيهة من الناحية الأسلوبية بأخرى ترجع إلى القرن الثالث عشر جرى رصدها في إشبيلية (6) وهي كذلك تشبه إلى حد كبير قطعاً أخرى جرت الإفادة منها في المصلى الذهبي في قصر تورديسياس المدجن (8). هناك جانب آخر جرت الإشارة إليه ألا وهو أن الحدائر ذات الحليات المعمارية المقمرة للمقود جرى إعدادها عمداً أيضاً. ولما كانت مثذنة الرباط من الحجارة فإنها تضم بعض التيجان الجميلة التي ترجع إلى القرن الثاني عشر، لكنها غير موجودة في الكتبية، ولو أن هذه الأخيرة تضم تيجاناً جرى استخدامها قبل ذلك، من النمط القرطبي، كان كاليه قد تحدث عنها. يعم المآذن الثلاث شكل الحرف S عند منتهى العقود العاتقة في النوافذ المزدوجة، وربما كانت بشكل مكثف في الخيراندا (C) لكن الطابع الفني هو أرقى في الرباط نظراً لأن المقود حجرية وممتازة الإخراج (D). وفيما يتعلق بهذا الشكل وتاريخه نرى أنه بدأ في المساجد المرابطية، في منار مسجد القرويين بفاس (A)، ومسجد كل من تلمسان والجزائر (B) وهو شكل نمطي لا يستغنى عنه في المساجد التي ترجع إلى القرن الثاني عشر كافة؛ وعلى الدرجة نفسها من الأهمية هو أن المقود العاتقة فيها مستنات ذات عقد (C) تتكرر في مثذنة الرباط (F).

مسجد تمال؛ لكن في حالة الخيراندا جرى الاستغناء عن هذه النمطية ذات الأصول الطليطلية وكذلك عن نمطية استخدام الدبش، غير الملائم الذي نراه في منار الكتبية، إذ لم يكن مرغوباً فيه في زمن صعود نجم الموحدين، هذا إذا لم نشر إلى عدم ملائمة استخدام الطابية أيضاً على شاكلة ما هو موجود في برج الذهب، ومعنى هذا أن قرار استخدام الأجر أو الحجارة هو الذي فرض نفسه في النهاية، وهنا أميل إلى استنتاج أن المساجد الموحدية الكبرى كانت ثمرة جهود فرق أو معماريين عملوا في آن معاً في كل من مراكش وفاس وإشبيلية والرباط، وهذا ما أفصح عنه بجلاء ابن صاحب الصلاة عندما تحدث عن بداية بناء المسجد الإشبيلي، إذ أشار إلى أن من كلف به كان باسوزملاؤه من المعماريين في كل من مراكش وفاس. وهنا نتساءل هل كانوا عرفاء من الأندلس ومغاربة يقومون بتبادل الخبرات في هذه المباني المكرسة للمفاهيم الجديدة للموحدين؟ من المعروف أنه منذ عصر المرابطين كان المهندسون الأندلسيون هم المسئولون أو الذين صمموا الأعمال على الجانب الآخر من مضيق جبل طارق، الأمر الذي جعل الدور الإسباني رائداً مقارنة بالدور المغربي. كما لا يوجد ما يدفعنا إلى التفكير بأن التقشف الفني الذي كان عليه الموحدون، والذي كانت له نتائج غاية في الثورية، كان مهدد الأرض الأفريقية على يد عرفاء من أبناء المنطقة، غير أن ما بقي واضحاً هو أن العرفاء، أيًا كانت الأرض التي ينسبون إليها، من الذين كانوا في خدمة الموحدين، كان عليهم أن ينصاعوا للتوجهات الدينية لابن تومرت، وبالتالي فإن الفن لدى هذا ولدى أتباعه أصبح خالياً من البذخ الذي كانت عليه مباني الأسر السابقة وابتكر أنماطاً فنية أصبحت النمطية السائدة.



هذه المسننات هي عبارة عن رؤوس لكثير من العقود اللاحقة المزخرفة على هذه الشاكلة.

هناك عناصر زخرفية أخرى تفصيلية سواء في بوائك المساجد أو في المآذن ماعدا مثذنة مسجد الكتبية، وتتمثل في إضافة الخطاطيف الزخرفية في العقود المفصصة، التي كانت تعتبر مبدئياً سمة من سمات الفن الإشبيلي، ثم انتقلت إلى العمارة المدجّنة في المدينة، وقد سبق أن قلنا إنها شوهدت في لاس أوليجاس دي برغش وفي الفن المدجّن الطليطلي؛ وهنا نشير إلى أن اللوحة المجمة 40 تضم بعض النماذج:

- 1: عقد في صحن شجر البرتقال في المسجد الجامع في إشبيلية، 2: من صحن الجصّ في ألكاثار؛ 3، 4: الخيرالدا، 5: مسجد شمال، 6: كنيسة سان ماركوس في إشبيلية، و 7: من دير الرابطة في ويلبه؛ هناك سمات أخرى تساعد على إعطاء صورة محددة الملامح للفن المرابطي والموحّدي من حيث إنها أساليب جديدة، هي المسننات في العقود التي روعي وجودها بقوة في المآذن، وتضم اللوحة المجمة 41 بعض الأمثلة التي ترجع إلى القرن الحادي عشر؛ 1: عقد من الجصّ في منزل طليطلي خلال عصر ملوك الطوائف، 2: عقد المحراب في مسجد ثلمسان، 3: القرويين بفاس، 4: باب قصبة عدية بالرباط؛ 5: منارة الرباط، 6: من الخيرالدا، 7: نموذج متأخر من مسجد فاس. من جانب آخر نجد الجعفرية على رأس المباني (8) ذات العقود المصعوبة بمقود صغيرة كأنها سنجات في نوافذ مسجد الكتبية (9، 10) وتكرر في مثذنة الرباط؛ هناك تجديد آخر ليس أقل من السابق هو العقد المفصص المدبّب الذي أصبح ضرورياً كمبدأ فني في العقود المسننة كافة في الزخارف الجصّية الفرناطية، والفن المدجّن الإشبيلي والطليطلي؛ أما 11، 12 فهو من مثذنة الرباط، ويتكرر في الخيرالدا، 17، وبرج في الكتبية، 13، 14: من أبواب حجرية في الرباط ومراكش، كما نرى الشكل نفسه في المسجد المرابطي في الجزائر؛

16: نجده في الواجهة الحجرية في قصر تورديسياس المدجّن، 15: هناك نمط آخر انتقل من الفن في عصر الخلافة القرطبية (18) وهو السنجات ذات المسننات؛ 19: أبواب كل من الرباط ومراكش، 20: الباب العربي في قرمونة (إشبيلية)، 21: رسم لمنار الكتبية، دون أن نجد للشكل مثيلاً في إشبيلية.

هناك أنماط أخرى ذات طبيعة معازية أو زخرفية، وهي في المقام الأول القباب ذات الأوتار المتقاطعة مشكّلة طبقاً نجماً من ثمانية أطراف عند المفتاح، ابتداء من غرف منار الكتبية (لوحة مجمعة 42: 1)، وقد شهدناها أيضاً في مصلى أسونثيون دي لاس أوليجاس بيرغش (3) في قلهرة (Calahorra) بحصن بيننا (2)، وكذلك قبة السجن في قصبة ألكالا لاريال في جيان (4)؛ وفيما يتعلق بالجانب الزخرفي الصّرف هناك رسم على شكل صليب معقوف من السيراميك، أو رسم منبثق من موضوعات ترجع إلى عصر الخلافة القرطبية (7)، وفي منارات الكتبية وقصبة مراكش نجد 5، 6، 8. هناك نموذج آخر حصري في منارات الكتبية والرباط، هو العقد الصغير الزخرفي، في شكل ثنائي، إذ نجده في طبلات العقد المائق للنوافذ، وربما يمكن أن ترجع أصوله إلى تونس (10) وغير موجود في الخيرالدا؛ كما نشير أيضاً إلى العقدين أو الثلاثة ذوات الطنّف الفردي حيث إنها ابتكار مرابطي موحّدي، نراه في مثذنة مسجد شمال (لوحة مجمعة 42: 9) (انظر ملحق المقود في الفصل الثالث).

وختاماً لما سبق نرى في اللوحة المجمة 43، التطور الذي عليه الشكل (2) في مثذنة الرباط؛ فمن الجانب المدجّن نجد (1) من واجهة حجرية في قصر تورديسياس، إذ يبدو أنه بدأ في بعض الوحدات الموحّدية التي ضاعت في إشبيلية، هذا إذا لم يكن الحجارون قد أتوا من الرباط، استناداً إلى نمط شبيهه نجده في قبة جنازية وفي منارة شالا Chella بهذه



المدينة، 4، 5 كلاهما من الحجر. في الطابق الثاني من برج الذهب في إشبيلية نرى النمط نفسه وهو عبارة عن معينات حجرية، حيث الأشرطة ذات خطوط غائرة في الوسط (3)؛ ثم طراً على الشكل المذكور تطور كبير نراه في واجهة حجرية في تورديسياس، ومن الجص في صدر المعبد اليهودي الترانستو بطليطلة (6)؛ ويعتبر الشريط الزخرفي (2) من منار الرباط من أجل الوحدات الزخرفية وبالتالي تحول إلى نموذج للوحدات الأخرى التي نراها في اللوحة المجمة 43، وهنا من المناسب أن نتوقف عند التقنية المستخدمة في تنفيذها، أي الوحدات المنفذة على الحجارة؛ ففي الرباط نجد أن العقود والمعينات فوق الكتل الحجرية من خلال تقسيم مفصل باستخدام نظام تسمية الحجر الأمر الذي يؤدي إلى النظام A، الذي طبق بشكل فيه عدم اتساق في مئذنة الكتبية؛ وفي الخيرالدا نجد أن هذا النظام أكثر نجاحاً بسبب الأجر، كما نرى النمط B في المئذنة الإفريقية وقد أصبح سريع التنفيذ وهو عبارة عن التنفيذ الجزئي للوحدة المعمارية في شكل لوحات مربعة دون الحاجة إلى تسمية. وهذا النمط قائم في واجهة تورديسياس ترافقه لوحات مستطيلة، كما كان قد طبق سلفاً في الشريط الحجري للطابق الثاني لبرج الذهب، الأمر الذي يطرح الاحتمال القائل إن الحجارين الذين عملوا في تورديسياس جاءوا من إشبيلية اللهم إلا إذا كانوا من العمال العرب الذين قدموا من الرباط، وربما من هؤلاء الذين أسروا في ساحة المعركة، ذلك أنه من المعروف أن الفن المدجّن في كل من إشبيلية وطليطلة لم يعرف خلال القرن الرابع عشر أشغال الحجارة، وكان ذلك أمراً ملحوظاً في الرباط، وبالتحديد في شالا Chella حيث ووري جثمان من خسر معركة سالادو Salado، التي انتصر فيها ألفونسو الحادي عشر، ومن المعروف أن كلا العاهلين كانا يسيران في خط متواز في الجوانب المعمارية.

هناك جانب آخر من الجدير إبرازه وهو كثرة

المعينات في الخيرالدا وفي منار الرباط، ذلك أنه أصبح وحدة زخرفية رمزية للموحدّين، وتتوزع أنماط هذه الوحدة الزخرفية، وأرى أنها ستة F, E, D, C, B, A، فالنمط A خاص بالخيرالدا ويتألف من عقود متعددة الخطوط متوجة بمعينات متعددة الخطوط أيضاً، أما الخلفية فهي معينات من سعفات متشابكة، وقد انتقل هذا النمط إلى البرج المدجّن في كنيسة أومنيوم سانتكثوم في إشبيلية، وبصفة عامة انتقل أيضاً إلى الزخارف الجصية النصرية والمدجّنة، هناك نمط آخر اثبت من هذا هو A-1 حيث نجد أن الخطوط المتعددة تحمل محلها الفصوص في تبادل مع الخطاطيف، وقد انتشر ذلك لاحقاً وخاصة في الزخارف الجصية، (ق13)، في طليطلة ولاس أوليجاس بيرغش والزخارف الجصية في شرق الأندلس. أما النمط B فهو عبارة عن عقود مفصصة تتلوها معينات مفصصة أيضاً، نراه في منارة الرباط وفي مسجد قسبة مراكش، وانتقل بشكل استثنائي إلى برج سان مارثين المدجّن في تروال. وبالنسبة للنمط فهو عبارة عن عقود متعددة الخطوط تتلوها معينات متعددة الخطوط أيضاً نجدها في الخيرالدا وفي منار الرباط، وقد انتقل إلى البرج المدجّن في كنيسة سان ماركوس في إشبيلية، في الأفرز العلوي، وفي المنارات الملقية وهي أرشيث وسالارس، ومنار سان خوسيه بفرنطة والمنارات اللاحقة على العصر الموحدّي في كل من تونس والمغرب، وفي هرمونة نجده في البرج المدجّن سانتياجو، وهو من الأنماط المعتادة في الفن المدجّن في أرغن. ننقل إلى النمط D لنجد أنه عبارة عن عقود مفصصة مستمرة من خلال معينات متعددة الخطوط، في الطابق الثاني لمنار الكتبية وفي الرباط، ثم ينتقل إلى برج كنيسة حصن أراثينا (ويليه)؛ أما النمط E فهو عبارة عن عقود مفصصة مدّية تعقبها معينات متعددة الخطوط، نجدها في منار الرباط، ثم ينتقل إلى الواجهة الحجرية لقصر تورديسياس وإلى



لوحة 46: 1: مسجد مرتولة الموحّدي، 2: باب حصن مونتولين (بطلوس): هناك أمثلة من غرناطة هي 3، 4 في الباب الكبير بالعمراء؛ وفي أسوار الرياط نجد 5: أما 6 فهو من الأجر المسحوب بالجرافيت الزخرفي في هذه المدينة (الرسم لكاليه). يرجع الشكل 6 من اللوحة المجمة 45 إلى المسجد الجامع بالقيروان، أما رقم 5 فهو من برج الذهب بإشبيلية؛ أما الأشكال الباقية للوحات المجمة 44، 45، 46 فهي تنسب إلى الخير الدا، بما في ذلك الأرضيات الخاصة بالطريق الصاعد في المئذنة، وكذا الفرف المتراكبة والموجودة في العمود المركزي (لوحة مجمة 44: 3، 2)، ويمكننا أن نلاحظ في القطاعات كافة التي يوجد فيها الأجر أن التقنية المستخدمة تكاد تكون هي نفسها، أي مداميك من الأجر ذي السّمك الكبير مع إخفاء الفواصل بأشرطة من الجصّ ذات خط غائر؛ في المباني الداخلية للخير الدا فمن المعتاد تغطية الفواصل الرأسية، بمعنى أننا نرى الحائط وقد غُطّي بأشرطة طويلة من الجصّ يمكن لنا أن نراها أيضاً في القباب الصغيرة المشطوبة الموجودة في المنحدر الصاعد (لوحة مجمة 45: 4). هذه الرصة الزائفة للأجر جرى تطبيقها أيضاً في الطابق العلوي لبرج الذهب (لوحة مجمة 45: 5). من جانب آخر، جرى نقاش طويل حول ما إذا كان بناء الخير الدا من الخارج، خلال عصر الموحّدين، به أجر مكشوف، وهنا يشير الشكلان، 1-1، في اللوحة المجمة 44، إلى أن ذلك هو ما حدث، أما بالنسبة للقطع الأخرى العامة المستخدمة في بناء العقود وإخراج الميّنات، يبدو من البديهي أنها كانت مكشوفة، وكان مرآها يسرّ الناظرين استناداً إلى ما هناك من تبادل بين الطين المحروق الأحمر الباهت والفواصل البيضاء، وهنا يمكن مقارنة ذلك البناء بما يتم من أعمال التحجير. لم يصل الأجر حتى ذلك الحين إلى مثل هذه الدرجة من الاستخدام الحيوي، أي الاستخدام المزدوج: البنيوي والزخرفي؛ ومن الأمثلة التي يمكن أن نذكرها على أساس أنها

الزخارف الجصّية في صدر معبد الترانستو اليهودي في طليطلة، وكذلك إلى منار وضريح شالا بالرباط (ق 14) ومنار مسجد المنصورة في تلمسان؛ النمط F هو آخرها وهو عبارة عن عقد وحيد ذي رسوم متعددة وله شارعان أو ثلاثة من الميّنات في الأعلى، وهو في الخير الدا ومنار الرباط، ثم انتقل إلى الأبراج المدجّنة الإشبيلية، برج سانتا كاتالينا، وإلى الزخارف الجصّية النصرية والمدجّنة. هناك نمط آخر نجده في مآذن القرن الثالث عشر وما تلا ذلك وقد أشرت إليه بالحرف G وهو عبارة عن عقود متعددة الخطوط تتوجها ميّنات متعددة الخطوط في تبادلية وذو راس أو اثنين (انظر الفصل السادس، لوحة مجمة 21: 4، A) وقد ظهر في المآذن المقلية، في أرشيت وسالارس، وسان خوسيه دي غرناطة، وفي مآذن في تلمسان وبعض المباني الأخرى؛ هذا النمط يرجع إلى البائكة الموحّدية في واجهة صحن الجصّ في الكاثار دي إشبيلية، وإلى هذا النمط G يمكن أن نضيف نمطاً فرعياً هو G-1 حيث نجد أن الميّنات كافة فيه لها رأس مزدوج وهذا أمر معهود في منارات تلمسان (انظر الفصل السادس، لوحة مجمة 22).

4 - الأجر كمادة أساسية في الخير الدا،

عندما نتأمل المشهد العام نجد أن منار الرباط من الحجارة، وأن منار الكتبية من الدبش والبناء العادي المُنطى، في أغلبه، بطبقة خفيفة من الجير والجصّ، وفوق هذه الطبقة نجد رسومات، وهنا نشعر بالمفاجأة عندما نتأمل الخير الدا حيث استخدم الأجر كمادة حصرية ماعدا الوزرة المشيدة من الحجارة، وفيها نجد كتلتين حجريتين رومانيّتين أعيد استخدامهما (لوحة مجمة 44: 4، 5). وحول استخدام الأجر في الآثار العربية كنت قد تحدثت عنه في فصول سابقة وهنا أمحص ما قلت بذكر بعض الأمثلة المهمة.



تجربة سابقة على الخيرالدا ما يتعلق بمئذنة المسجد الجامع في القيروان، حيث نلاحظ أنه تم قطع الأحجار لكي تماثل في المقاس سيف قالب الطوب؛ وقد تكررت هذه التجربة في منار الرباط، التي يمكن اعتبارها، من هذا المنظور، نسخة من الخيرالدا ولكن من الحجر؛ ويرى المريف خيستوسو أن الأجر، في المئذنة الإشبيلية كان يتضاءل حجمه كلما علا ارتفاع المبنى.

هذه الزخرفة الرائعة والفريدة التي عليها مئذنة الخيرالدا، بالعناية بالتفاصيل كافة، تدفعنا إلى التفكير في هذا البذخ في استخدام الزمن والذي يتمثل في قضاء بعض الوقت في حرق القطع ثم وضعها في المكان المخصص لها الأمر الذي أحرّ كثيراً عملية إتمام البناء، وكأنه مشيد بالحجارة كما هو الحال بالنسبة لمئذنة الرباط، التي لم تكتمل لهذا السبب، مثلما نرى الأمر في منار مسجد المنصورة في تلمسان في عصر بني مرين. يمكننا أن نرى ثمرة هذا الحماس الموحّدي الأولي بالنسبة لإقامة رموز ضخمة، علامة على المفاهيم الدينية الجديدة، في أنه لم يتم الحفاظ على قوة الدفع هذه على المستوى المعماري، ومن أمثلة ذلك مسجد حسان الضخم بالرباط، وهناك نمط مماثل لهذا يتمثل في الأسوار المنيعّة ذات الأبواب البديعة الحجرية تحيط بمباني هذه المدينة، حيث تبدو أنها ترمز، حسبما يقول بعض الباحثين، إلى انتصار المنصور في معركة الأركوش Alarcos على المسيحيين.

5 - الخيرالدا طبقاً لابن صاحب الصلاة،

يحدثنا هذا المؤرخ عن هذا المسجد وأنه بدأ البناء فيه عام 1172م، وقد توقفت أعمال البناء عدة مرات، ولم تكن قد اكتملت حتى عام 1188م، وهو العام الذي حل فيه، على رأس إدارة أعمال البناء، علي الجماري

من قبيلة جماري (المغرب) محل أحمد بن باسو، وقد سبق أن أشرنا إلى أن ذلك المؤرخ تحدث عن أن العاهل الذي بدأ في عهده بناء المسجد هو أبو يعقوب، ثم جاء من بعده ابنه يوسف الملقب بالمنصور، الذي أمر باستمرار بناء المنار تنفيذاً لما أمر به والده، وكان ذلك عام 1184م، أما تاريخ الانتهاء من بناء المئذنة فهو 1198م، أي عندما جرى وضع التفاحات المذهبة أعلى الطابق الثاني للمئذنة، في حضور المنصور نفسه وأبنائه وعليّة القوم وعامة الشعب. وإذا ما قبلنا برواية ابن صاحب الصلاة هذه، فإن الخيرالدا قد استغرق بناؤها ما لا يقل عن أربعة عشر عاماً. وفيما يتعلق بمصاعب البداية نجد أن المؤرخ العربي يشير إلى أن أحمد بن باسو عندما أمر بإجراء الحفر للأساسات الخاصة بالمئذنة، إلى جوار المسجد، وجد عين ماء فقام بردمها مستخدماً الحجارة والجص حتى تمكن من تدعيم أساسات المبنى؛ وكان المشرف محمد بن سعيد الذي أشرنا إليه سلفاً هو القائم على أمر ميزانية البناء. بدأت الأعمال وأمر المريف باستخدام الأحجار التي أتوا بها من جدران قصر ابن عباد وتم وضع الأحجار دون استخدام السلالم فقد كان يتم الصعود للبناء عبر طريق عريض تمر به الخيول والأفراد والحراس. جرى بعد ذلك إقصاء ابن سعيد من منصبه كوالي إشبيلية، وبعد عدة شهور توقفت أعمال البناء حتى جاء أبو بكر بن زهر من بلاط أمير المؤمنين عام 1188 - 1189م وأمره باستئناف إقامة المئذنة وإعادة بناء ما تهدم من المسجد. عندئذ بدأ هذه الأعمال المريف علي الجماري، واستخدم الأجر الذي هو أفضل من الحجر المستخدم في الأساس، وقام بإصلاح ما تهدم في الأروقة الثلاثة للمسجد... واستمر ذلك لسنوات، كان يعمل في بناء المئذنة خلال مواسم معينة، ثم بعد ذلك ينتقل إلى إشبيلية العاصمة، وتتوقف الأعمال عندئذ. ثم يُستأنف العمل في كل من المنار والمسجد، وكان يقوم بالإشراف بنفسه على البنائين طوال الفترة التي



من الحجر. أضف إلى ذلك أن ابن صاحب الصلاة يحدثنا في موضع آخر من كتابه عن الآجر المستخدم وأنه وُضع في أساسات المسجد ومعه الجص والحصى والحجارة، غير أنه لم يشر إلى أن المسجد قد شيد بكامله من الآجر رغم أنه يوضح أن التبليط، الداخلي والخارجي، كان من تلك المادة، ولا شك أنه كان مثل أرضية الخيرالدا (لوحة مجمعة 44، 2، 3).

نمود مرة أخرى إلى المنحدرات الداخلية للمنار، فقد سبق أن أشرت إلى وجودها في الفئارات القديمة وفي «منار» قلعة بني حماد بالجزائر، وهنا يجب أن نتوقف عند الفئارات وخصوصاً قنار الإسكندرية الذي وصفه بعض المؤرخين العرب خلال القرنين الثالث عشر والرابع عشر (الدمشقي والفزويني وابن الساجي من ملقة). وقد اتفق هؤلاء المؤرخون على أن هذا القنار كان له طريق صاعد يتسع لفارس يمتطي سهوة جواده، وقد جرى بناء مثل هذا الطريق الصاعد في المآذن الثلاث الكبرى وكذا في منار سان خوان دي غرناطة وفي منار مسجد المنصورة في تلمسان، (ق14)، كما نراه أيضاً في برج كنيسة سان لوكار والذي ربما كان مناراً ثم تم استخدامه كبرج للأجراس.

بقي علينا أن نخمن استخدامات الغرف المتراكبة في العمود المركزي (الذكر) في الخيرالدا، فقد كانت هذه الغرف تستخدم في الفئارات القديمة كمخازن للأخشاب المستخدمة في الوقود، وربما كانت قائمة في المآذن الموحّدية كوسيلة لتوفير مواد البناء، وربما كان ذلك هو التفسير المتعلق بالعمود المركزي لقنار الإسكندرية الذي تم تصميمه ليكون خالياً بالكامل وهذا ما نراه، على سبيل المصادفة أو التناقض، في بعض الأبراج المدجّنة في أرغن؛ وقد سبق أن تحدثت عن هذا الموضوع في الفصل الأول من هذا الكتاب؛ وهنا، ليس من المستبعد أن تكون وظيفة هذه الغرف في المنارات الثلاث الكبرى، والتي تكررت في منار

تدور فيها الأشغال، ثم أتى بعد ذلك أمير المؤمنين الذي شرّفه الله بالنصر على الطاغية ألفونسو في معركة أركوش؛ وأثناء إقامته في إشبيلية أمر بإعداد التفاحات الرائعة التي وُضعت أعلى الطابق الثاني. كلفت التفاحات الكثير من الجهد والتعب وكانت مذهب اللون وضخمة. وجرى وضع التفاحات في حضوره ومعه ابنه ولي العهد أبو عبد الله، وباقي الأبناء ومشايخ الموحّدين والقضاة وعلية القوم، كان اليوم أربعاء خلال شهر ربيع الثاني (الموافق 19 / 3 / 1198 م) (594هـ). عندها جرت إزالة الغطاء عن التفاحات فأخذت الأبواب والأبصار بلعمان الذهب الخالص. من ناحية أخرى نرى «روض القرطاس»، لابن أبي ذر يشير إلى أنه بعد أن استولى الماهل على الكثير من الحصون وعلى بلاط ثرجالة، عاد إلى إشبيلية في بداية عام 593هـ (الموافق 1196 - 1197 م)، وكانت الأعمال قد انتهت في كل من المسجد والمنار، وجرى إعداد التفاحات الضخمة التي لا يُعرف وزنها، غير أن من المعروف أن التفاحة الكبرى (في الوسط)، لم تدخل من الباب المخصص للمؤذنين وعندئذ جرت إزالة بعض الرخام من الجزء السفلي، وكان وزن العمود الذي جرى تركيب التفاحات عليه 40 رُبعاً (أي 460 كجم من الحديد)، وكان من قام بإعداده ورفعها إلى أعلى المؤذنة المعلم أبو الليث الصقلي، وكلفت طبقة الذهب مائة ألف دينار من الذهب.

هناك جوانب أخرى ينبغي أن نسلط الضوء عليها هي الخيرالدا، فالمعماري ألفونسو خيمينث يعتقد أن قرار إقامتها في المكان الذي نراها فيه اليوم جرى اتخاذه منذ اليوم الأول، وكان بأسوهو الذي قام بأعمال الأساسات، أي الجزء السفلي من الحجارة، وبداية المنحدر الصاعد وربما تصميم الغرف المتراكبة في العمود المركزي (الذكر). وعندما تحدث المؤرخ العربي عن هذا الجزء من الأعمال الذي قام به من خلف بأسو، وهو المغربي علي الجماري، أشار إلى أن هذا الأخير بدأ العمل باستخدام الآجر الذي هو أفضل



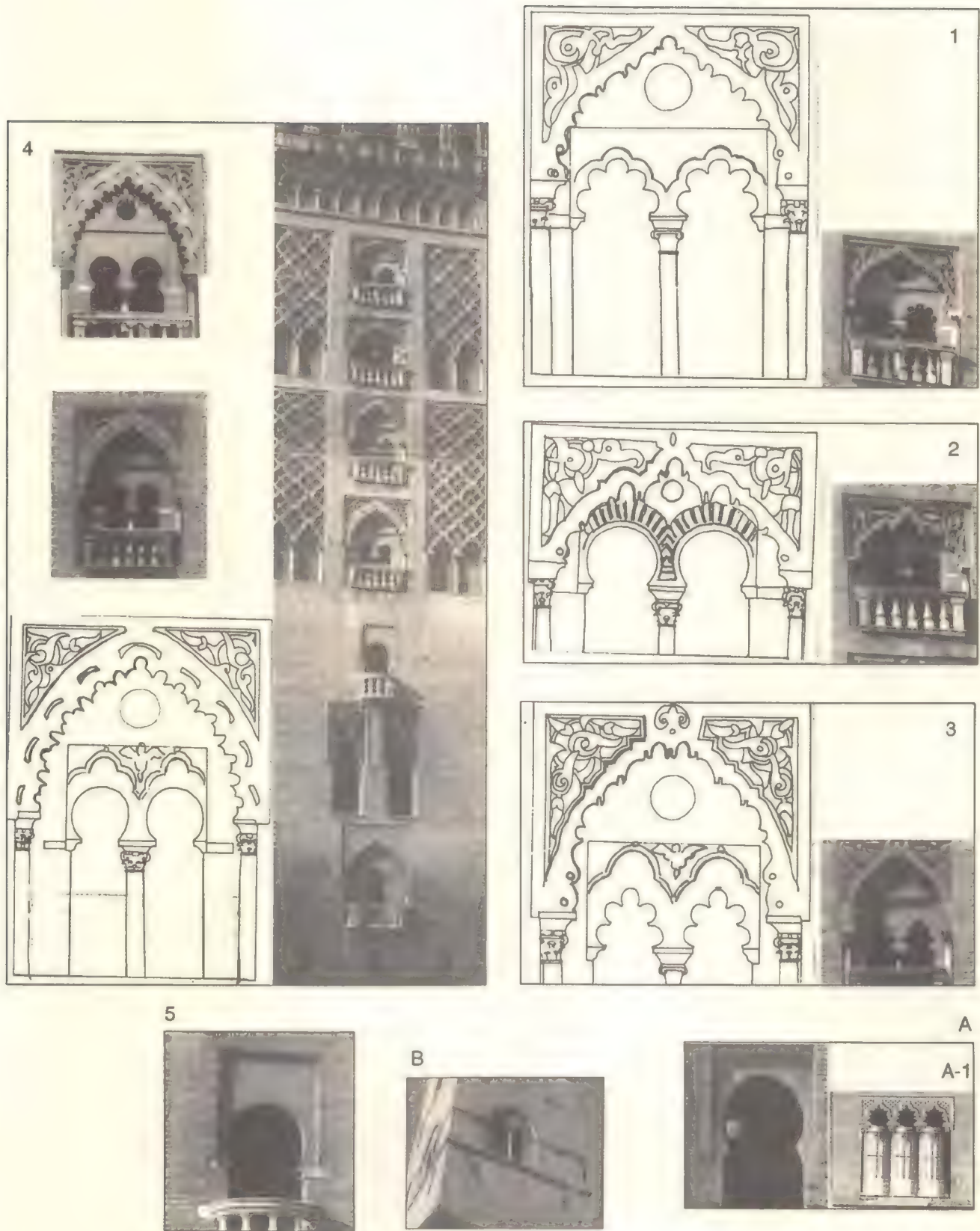
مسجد المنصورة بالجزائر، إيواء المؤذنين، أي أنها غرف للتهجد والمعبادة في المسجد وبالتالي تصبح نوعاً من الرباط، وهنا نجد مؤشراً واضحاً على هذا في منار الخائف في قصبة سوسة حيث نجد في الطابق الأول له غرفة أو مسجداً صغيراً له محرابه. وإذا ما كانت هذه الغرف قد تكررت في بعض الأبراج المدجّنة في أرغن (مثل سانتا ماريا دي تاوست وأتيكا ولا ماجالينا دي سرقسطة وبعض الكنائس القشتالية) فربما كانت لها وظيفة خاصة بها، فهل كانت تتمثل في إيواء فريق من المدافعين عن المكان مثلما كان يحدث في أبراج العصور مثل برج الذهب؟.

يشير ألفونسو خيمينث في هذا المقام إلى الوضع الشاذ الذي عليه الخيرالدا، إذ يمكن أن يكون مرتبطاً بالاحتياجات الدفاعية. ذلك أن المئذنة تدخل بالكامل ضمن الدائرة المستورة للقصبة الداخلية التي زالت من الوجود، ويختتم الباحث المذكور تأملاته بأن المئذنة كانت لها وظيفتان: الرسمية وهي استخدامها للنداء للصلاة، أما الأخرى، وهي الثانوية، فهي إحدى دعائم المقدمة في منظومة الدفاع عن إشبيلية؛ وبالنسبة لحماية النوافذ العليا في الخيرالدا يمكن التفكير في شبكات معدنية مرتفعة أو أي نوع من الدرابزين للحيلولة دون السقوط، ومع هذا كان مدخل الخيرالدا موضوعاً تحت المراقبة الصارمة. وعندما تمرض الجزء العلوي، خلال القرن السادس عشر، لعمليات ترميم قام على أمرها فرنان رويث، جرت إضافة البلكونات التي نراها اليوم.

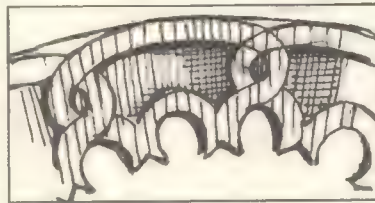
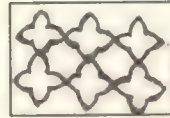
الخلاصة،

من الأمور والمهام شديدة التعقيد جمع كافة ما يتعلق بدراسة أجزاء ومكونات المسجد الجامع في إشبيلية في مكان واحد، فالعمارة الموحدية للمساجد

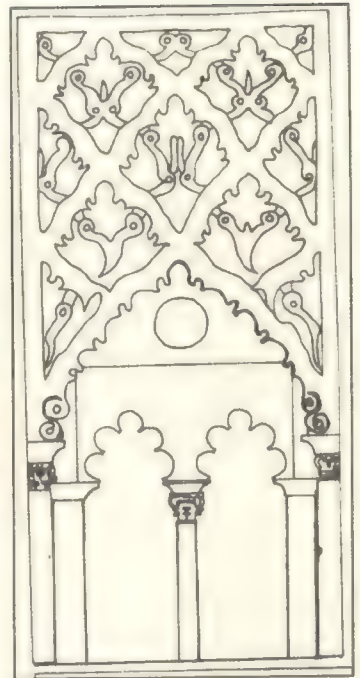
تتسم بأنها شديدة الاتساق، واضحة الملامح، غير أن موضوع المنارات لا يدل على ذلك أبداً، وحقيقة الأمر أن تقرر هذا الصنف من المنارات يسمات خاصة ليس بالجديد، وهذا ما رأيناه في أزهى العصور الأموية، فكل من الجزء المسقوف في المسجد والمنار يبدو أنهما وحدتان مستقلتان وكل واحد له لوحته التأسيسية الخاصة به، كما نجد في المصادر العربية التي ترجع إلى القرن الثاني عشر عبارة «شيد المسجد والمنارة»؛ ولهذا السبب وغيره من الأسباب نجد أن الفن الموحد لا تتعد ملامحه بسهولة فهو فن يتسم بالتنوع في الأصول؛ ومن جانب آخر فإن القصور التي زالت من الوجود قد قطعت علينا خط الرجعة في العثور على الأساسيات المهمة لهذا الأسلوب وتنفيذ ذلك بشكل واضح من خلال إحدى الطريقتين الزخرفيتين اللتين نخمنهما في المساجد وخصوصاً في مسجد إشبيلية، فطبقاً لما نستخلصه من دراسة المنارة القائمة حتى الآن في الرباط، التي تتمايز مع الأبواب المشيدة بالحجارة في هذه المدينة وفي مدينة مراكش، نستخلص أن كلا من العمارة الدينية والعمارة المدنية كانتا تسييران بشكل مواز في الزخرفة، رغم أن المساجد (الصحن والحرم) كانت تحمل بصمة زخرفية تتسم بالتشعب. كانت أمام الموحديين مرجعية لا تنسى تتمثل في المساجد الأموية بقرطبة وكذا في المساحات الضخمة التي عليها المدن خلال القرن الثاني عشر، وهنا نجد أنهم أقاموا إمبراطورية فيها مساجد فريدة ومآذن ضخمة كأنها أعلام ورايات تقف أمام الفن في عصر ملوك الطوائف وعصر الموحدين، الذي كان علامة على وجود تنوع زخرفي في الأندلس لا نهاية له، لنقول إنها تحمل رسالة دينية جديدة تتمكس ملامحها في نقوش كتابية كوفية تقول «لا إله إلا الله»، و«لا إله إلا الله محمد رسول الله»، «الحمد لله»، وهي نقوش نراها في محراب مسجد تيمال والكتيبة (أوكانيا خيمينث) ومحراب مسجد توزور (1193م). وحيثما مرّ الموحّدون فإن كل ما سبق، بما



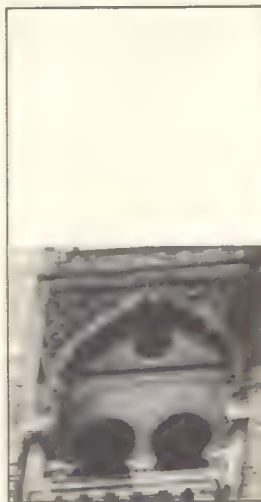
لوحة مجمعة 30:
الخيرالدا، الواجهة الشرقية.



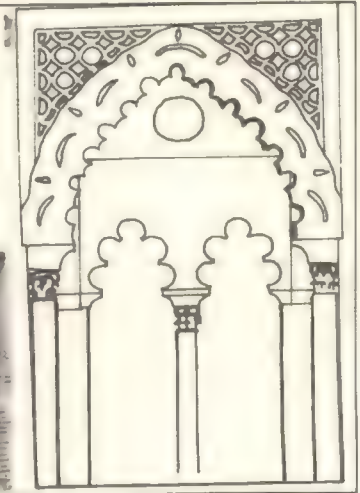
1



2



3



4

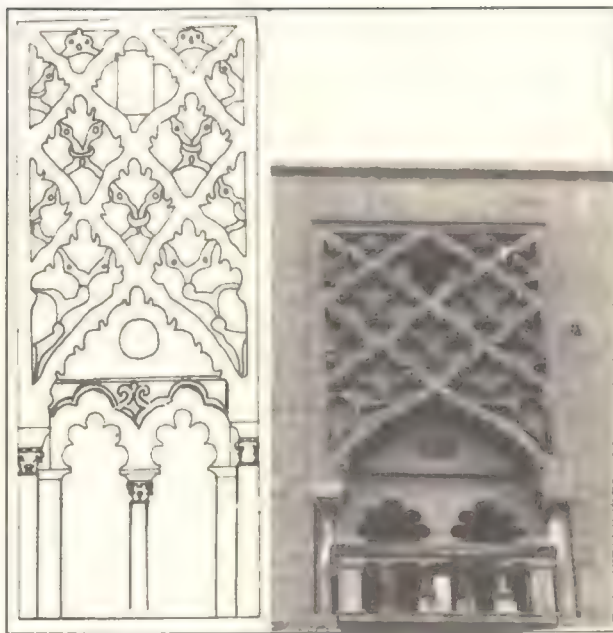


لوحة مجمعة 31:
الخيرالدا، الواجهة الغربية.

2



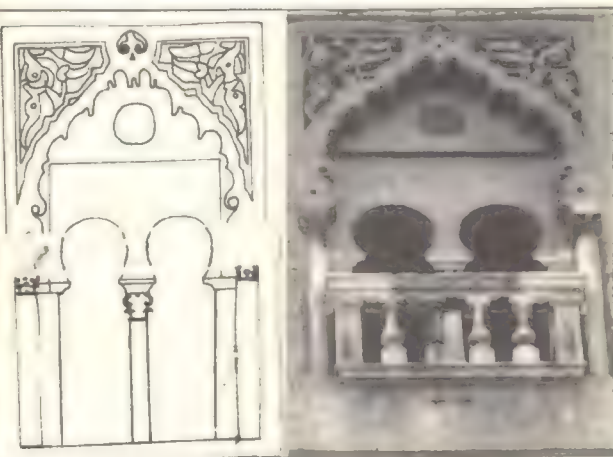
1



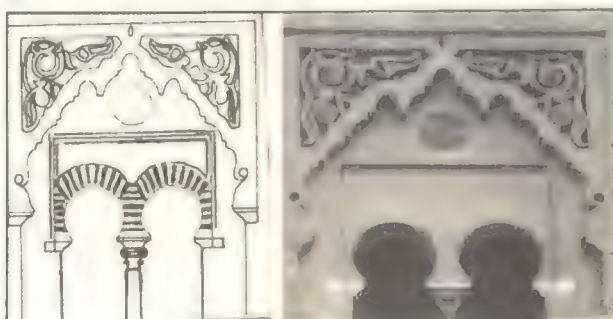
3



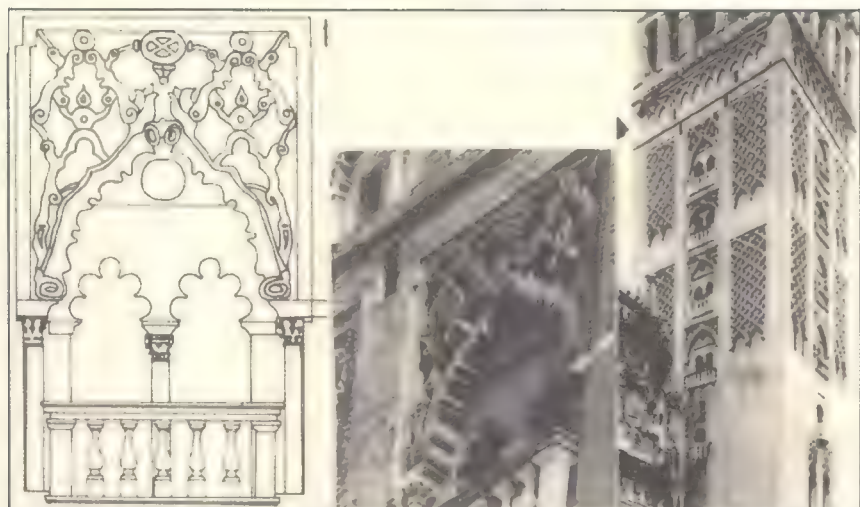
A



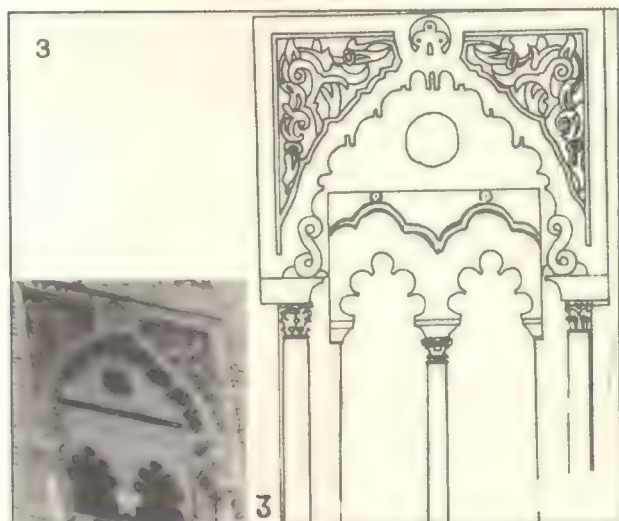
4



لوحة مجمعة 32:
الخيرالدا، الواجهة الشمالية.



1



3

3



2



5

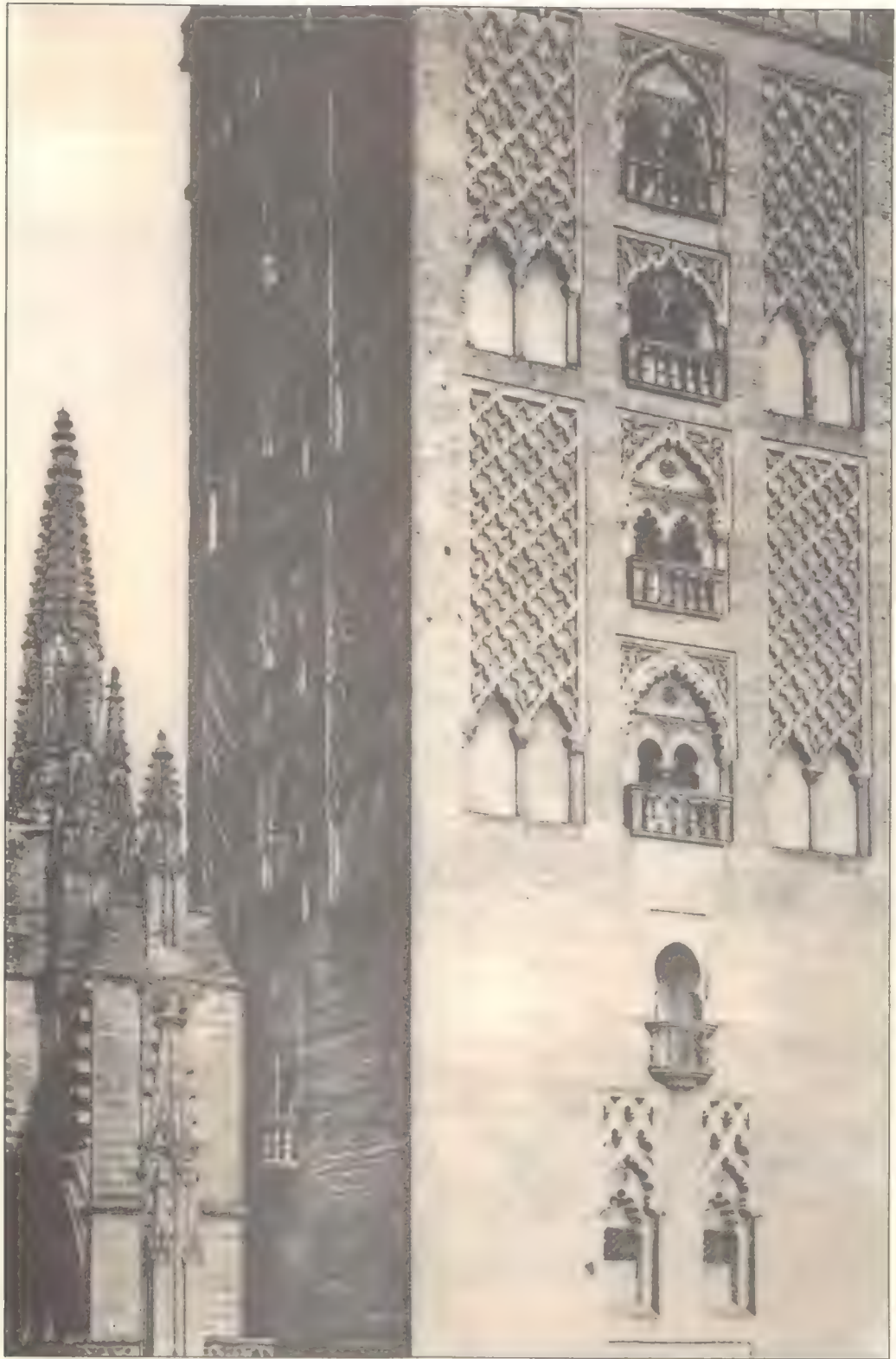


4

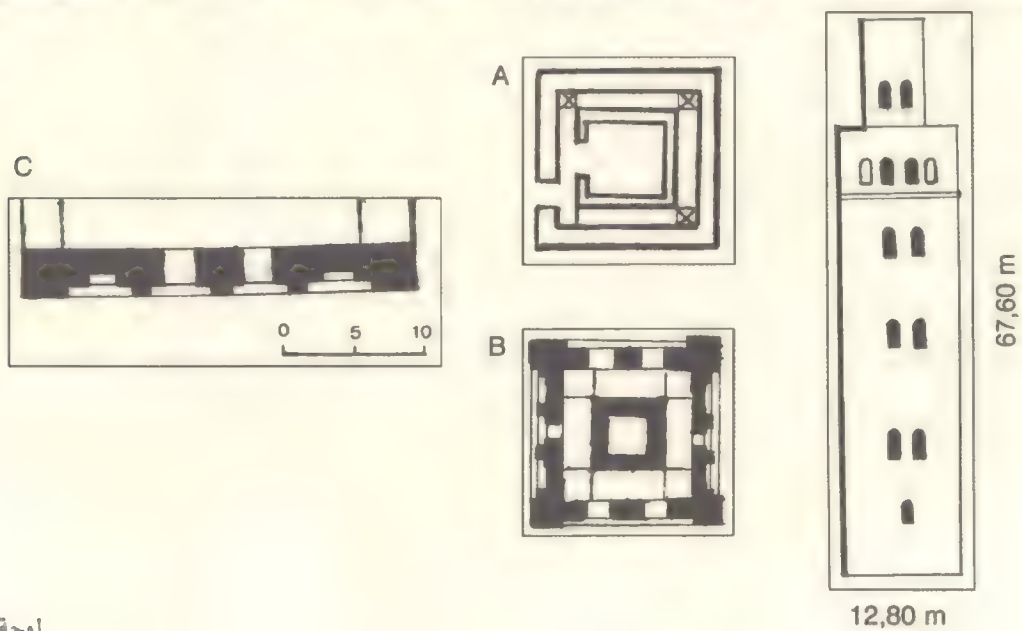
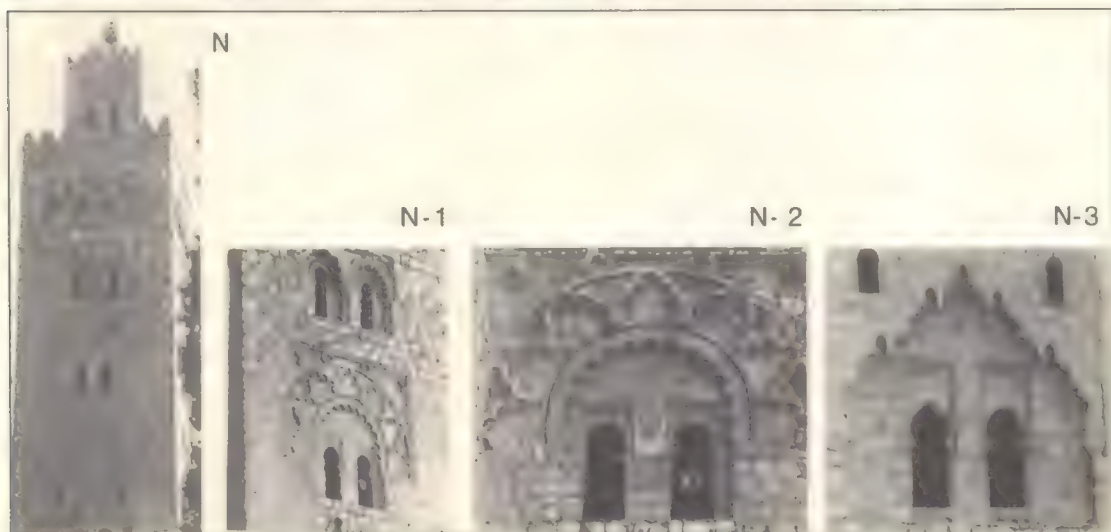
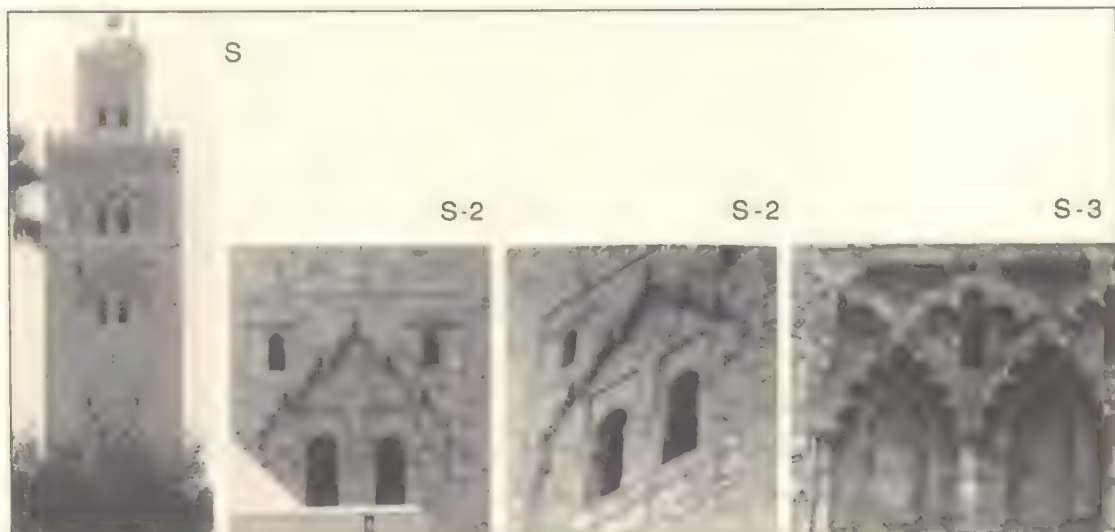


6

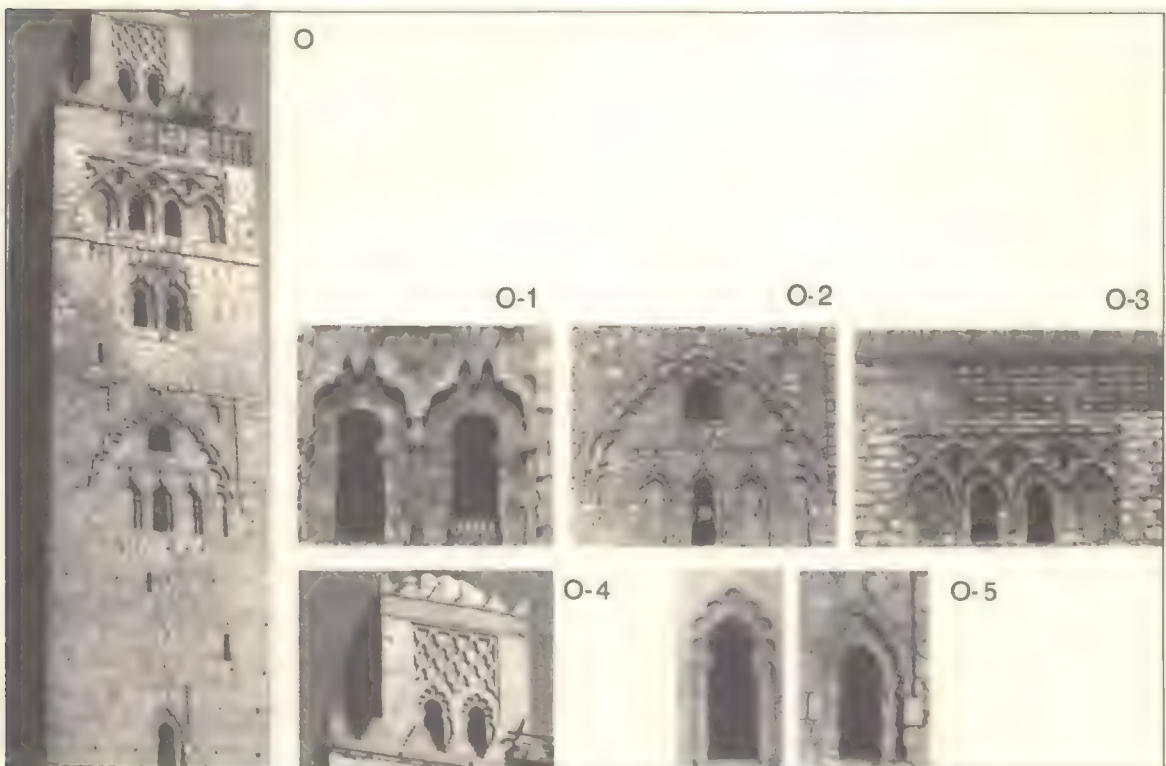
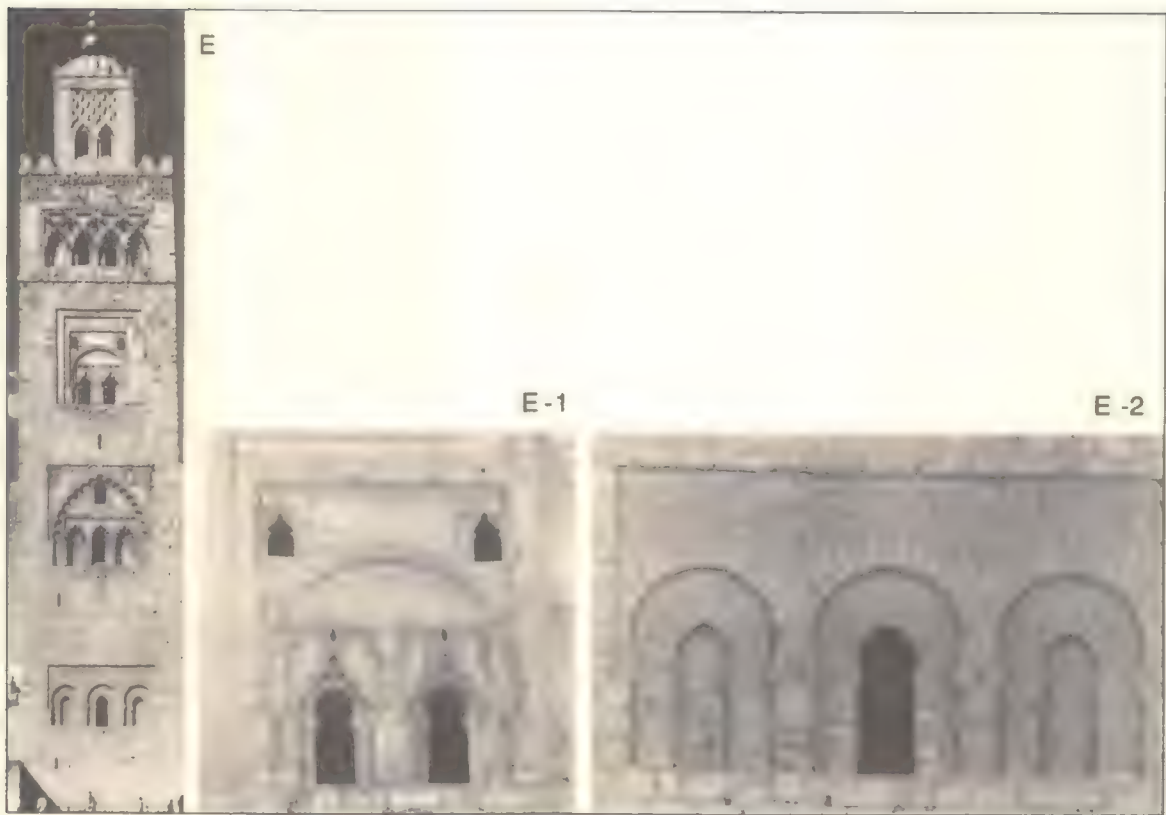
لوحة مجمعة 33:
الخيرالداء، الواجهة الجنوبية.



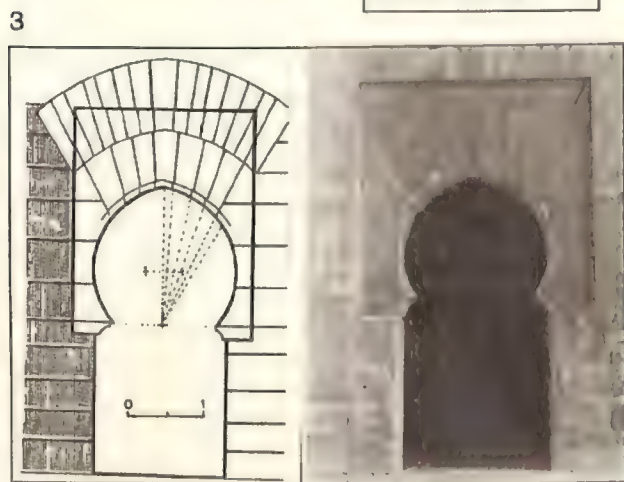
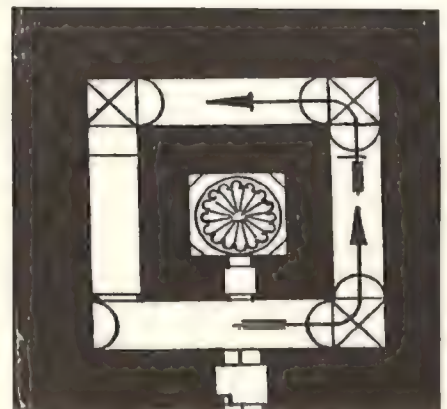
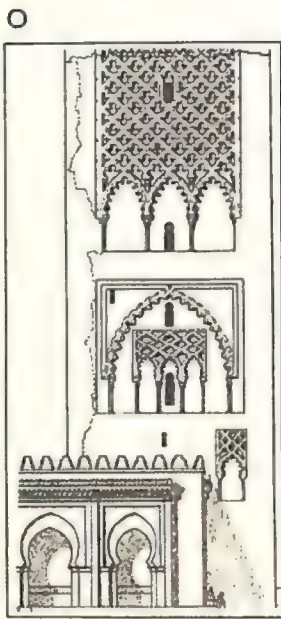
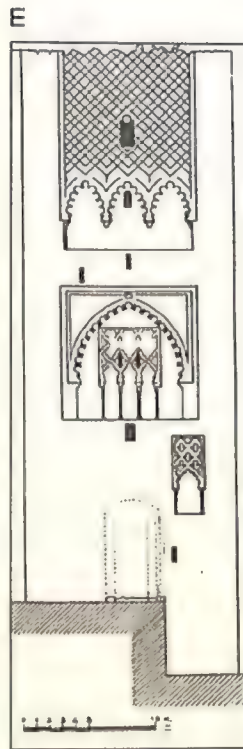
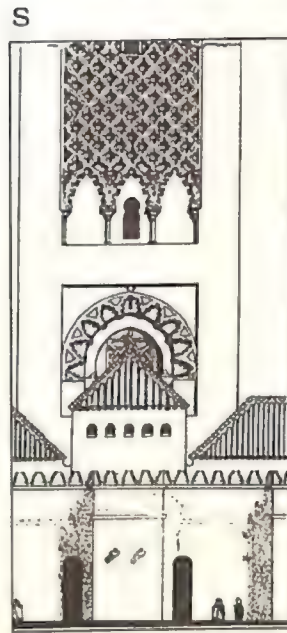
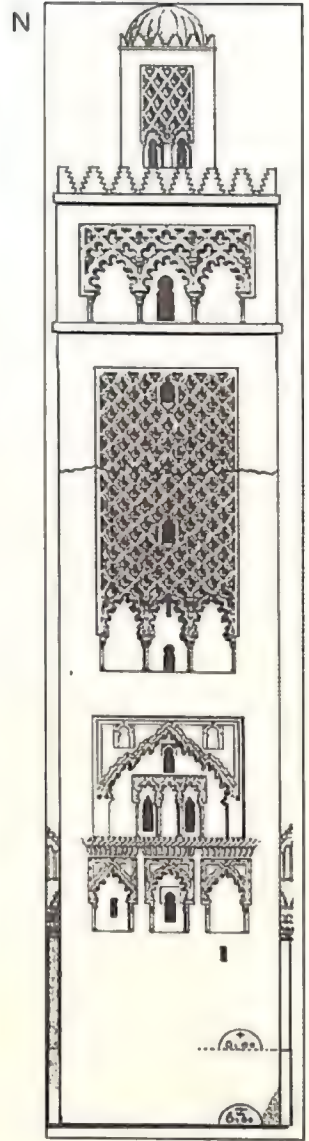
لوحة مجمعة 33-1:
الواجهة الشرقية للخيرالدا، مع زخارف جصية في النوافذ
المزدوجة (صورة قبل عام 1885م).



لوحة مجمعة 34:
منذنة مسجد الكتبية.



لوحة مجمعة 35:
مئذنة مسجد الكتبية.



لوحة مجمعة 36:
مئذنة مسجد حسان، الرباط.

N-2



N-3



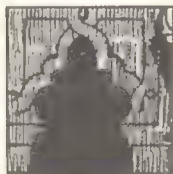
N-1



N-7



N-6



N-5



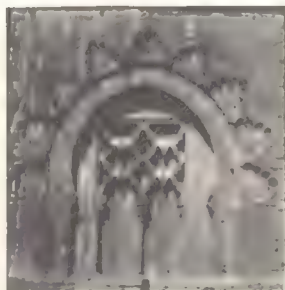
N-4



O-1



S-1



E-2



O-2



لوحة مجمعة 37:

مئذنة مسجد حسان. الرباط.



A

E-1



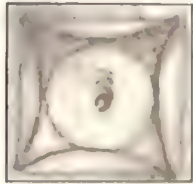
N-4



B



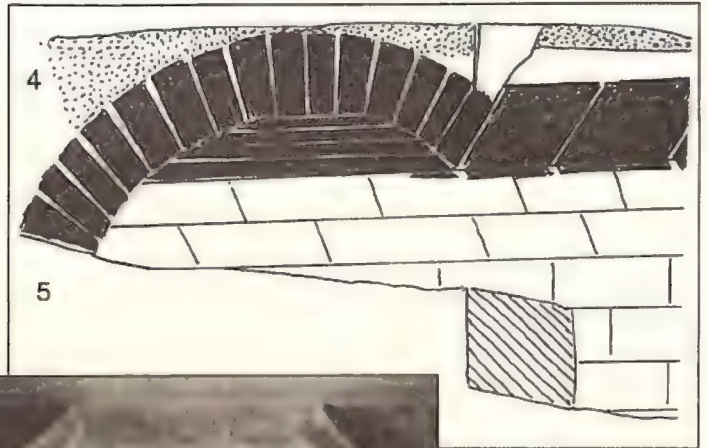
7



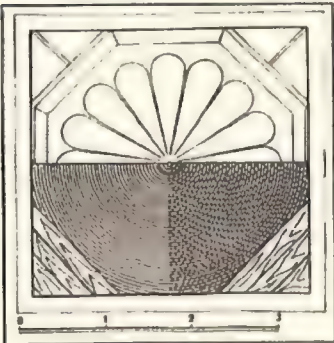
8



6

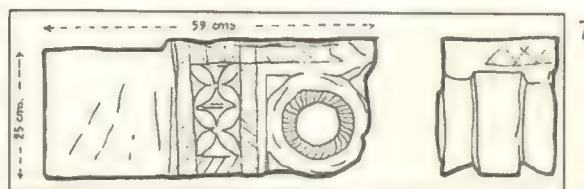
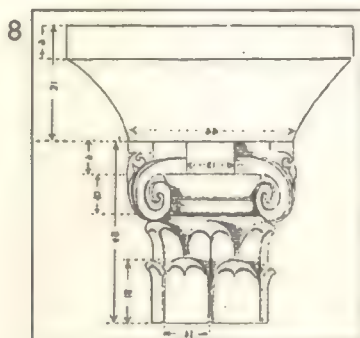
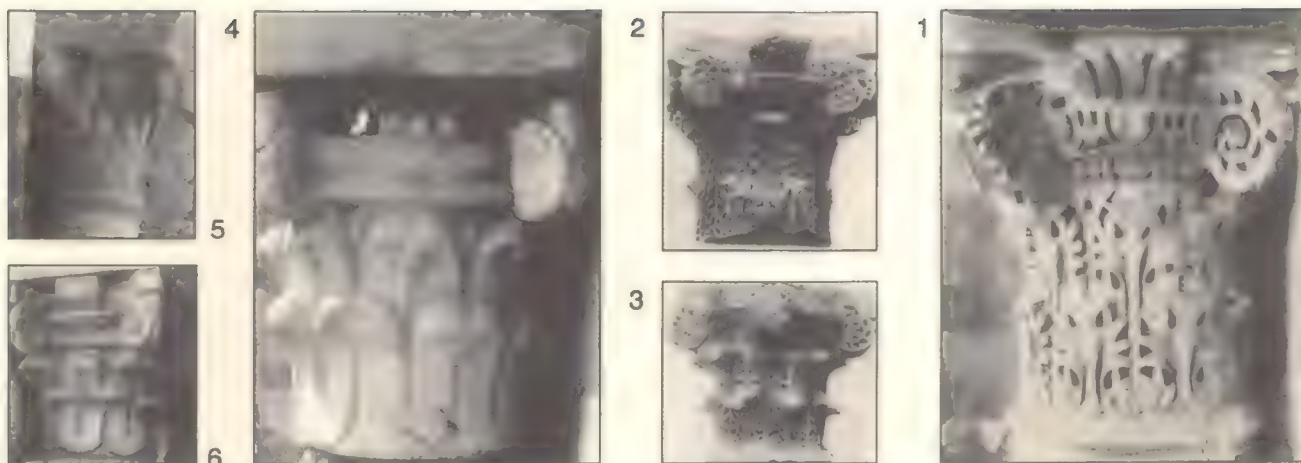


9

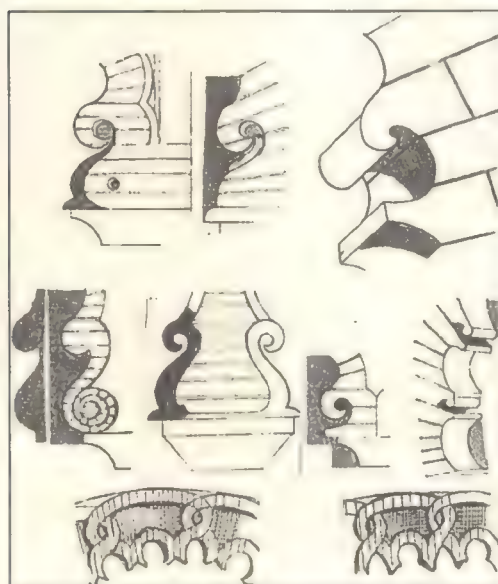


لوحة مجمعة 38:

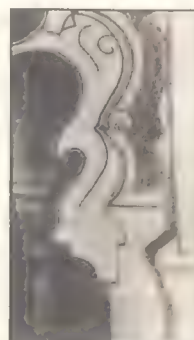
جوانب من مئذنة مسجد حسان بالرباط.



C



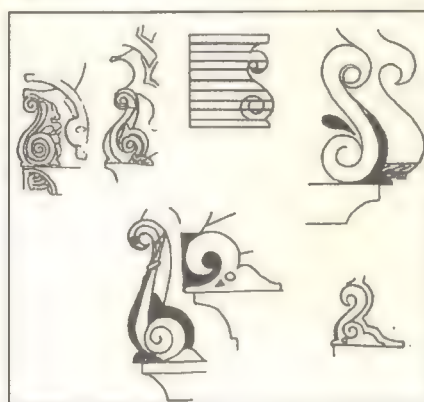
B



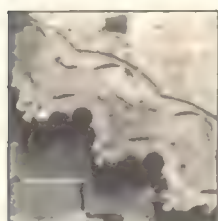
A



D



F



E

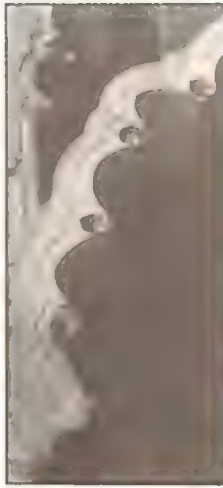


لوحة مجمعة 39:

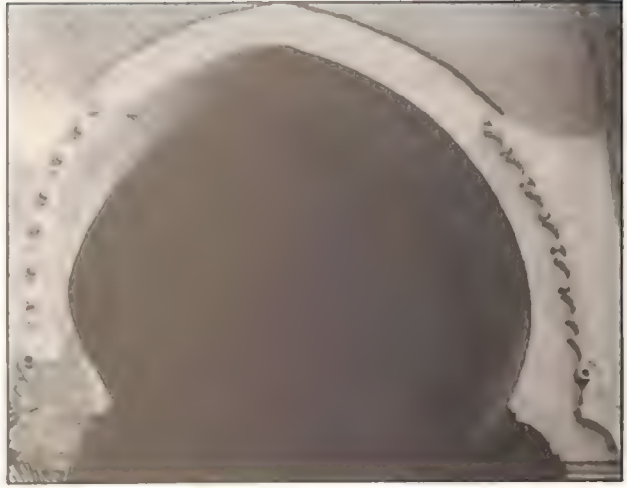
العقد ذو التجميعات في العمارة الموحدية والمدجنة.



2



1



3



4

6



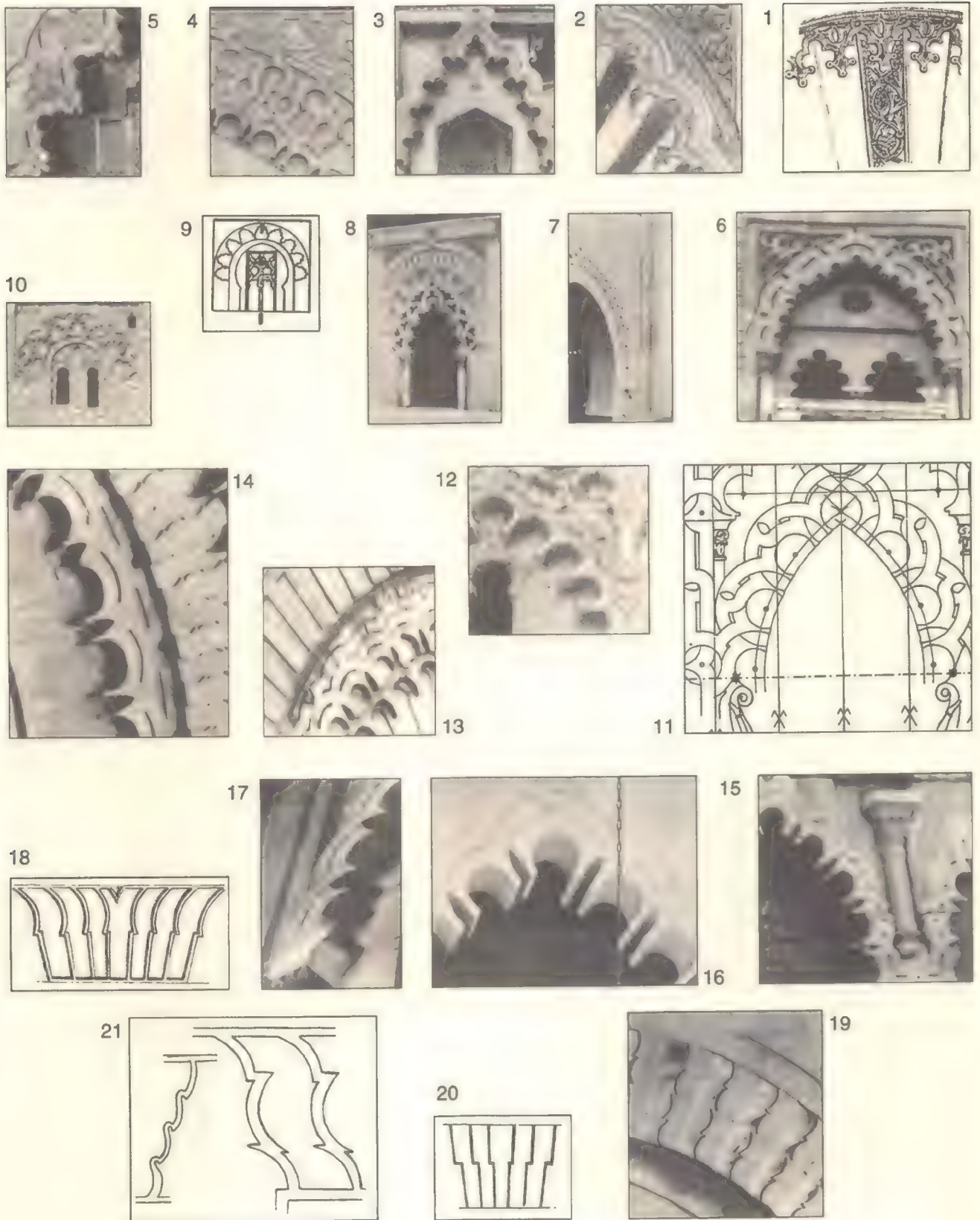
7



5

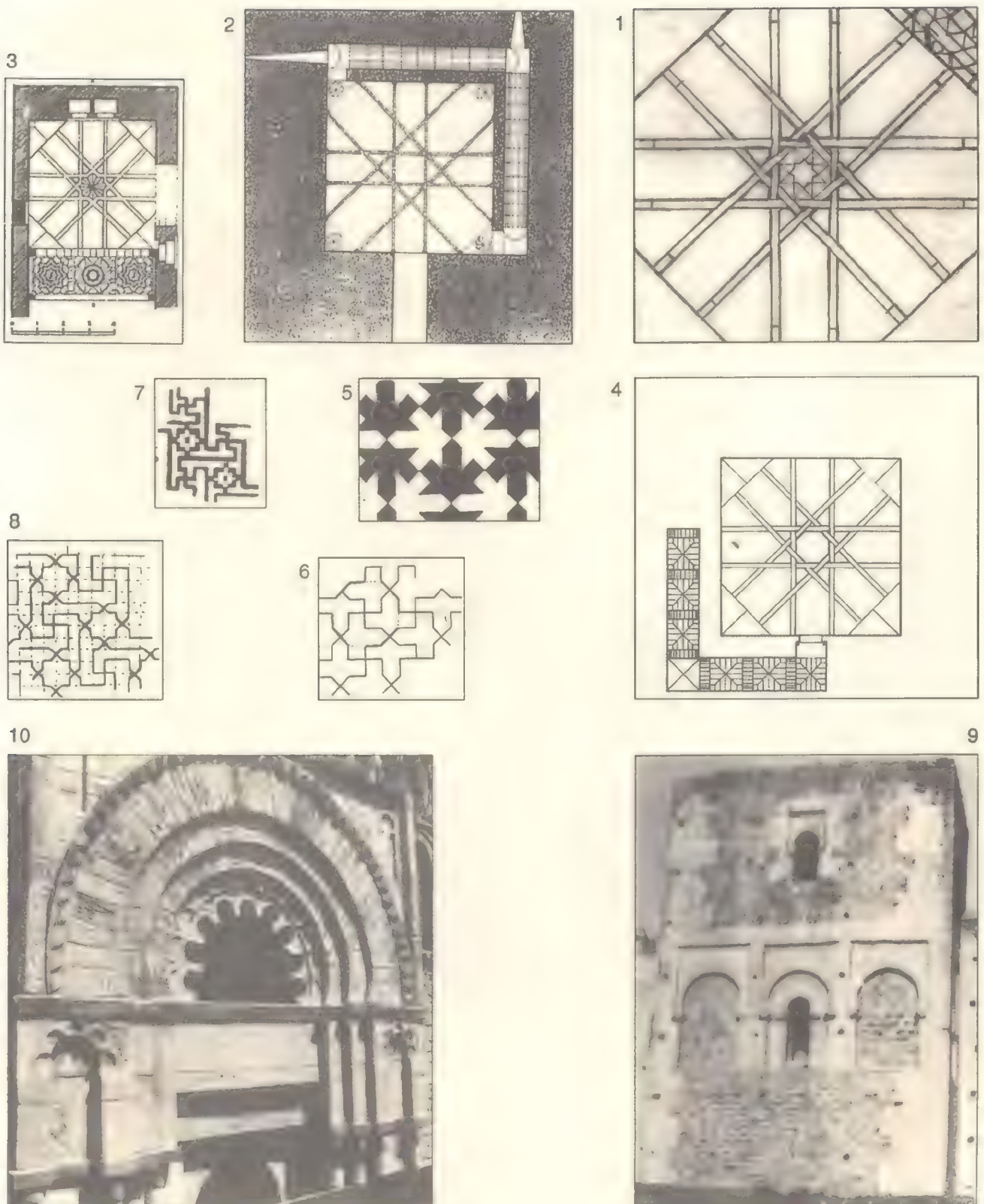
لوحة مجمعة 40:

عقود مختلفة في العمارة المرابطية والموحدية.



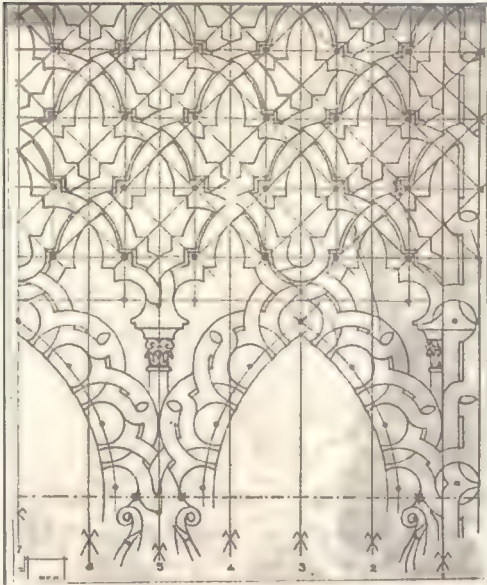
لوحة مجمعة 41:

عقود مختلفة في العمارة المرابطية والموحدية.

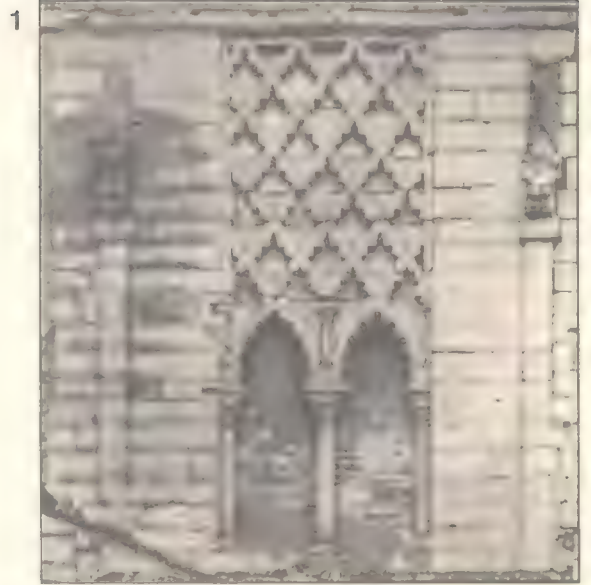


لوحة مجمعة 42:

جوانب مختلفة بنيوية من أصول موحدة، 9: مئذنة مسجد شمال.



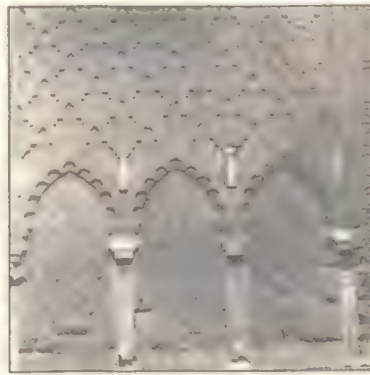
2



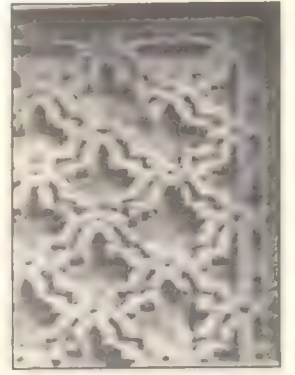
1



2



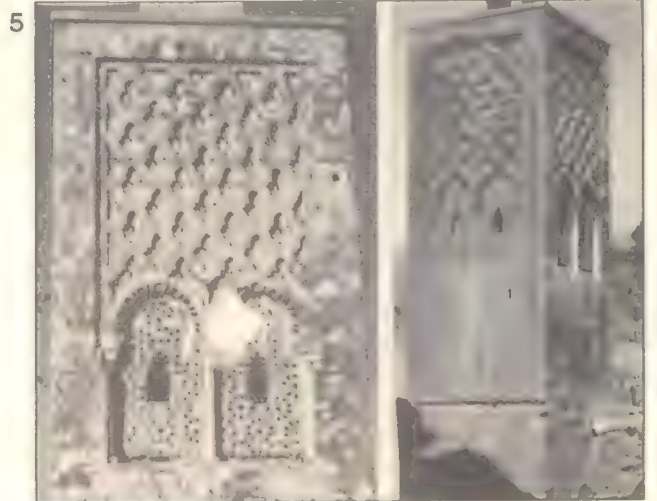
4



3



6



5

لوحة مجمعة 43:

نسخ مقلدة من 2 (منار مسجد حسان بالرباط) في العمارة اللاحقة.



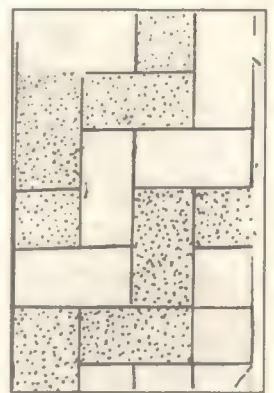
4



3



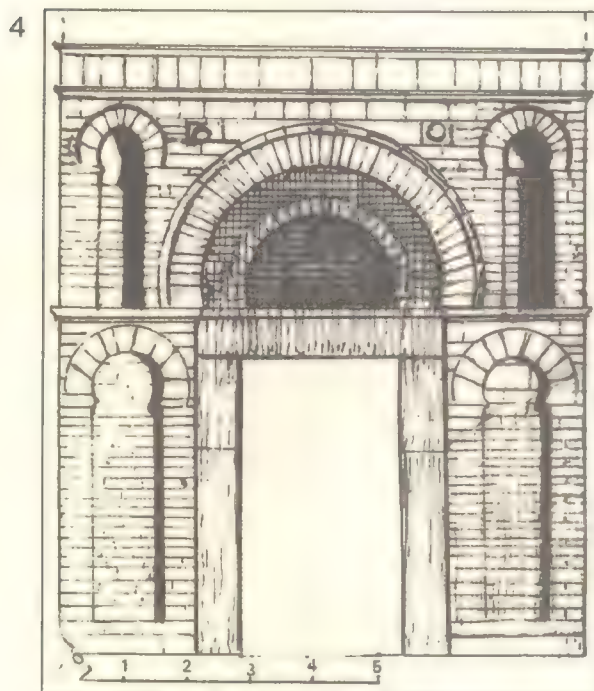
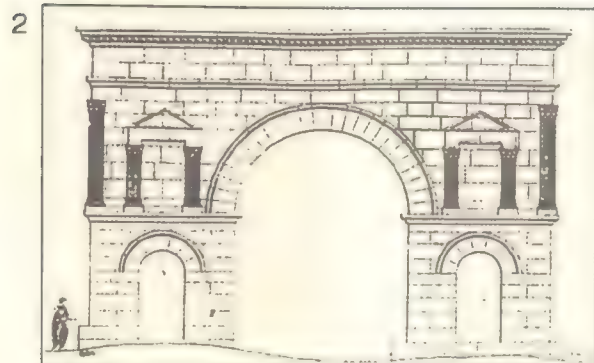
2



5



لوحة مجمعة 44:
الخيرالدا، الأجر.



لوحة مجمعة 45:
الخيرالدا. الأجر.



2

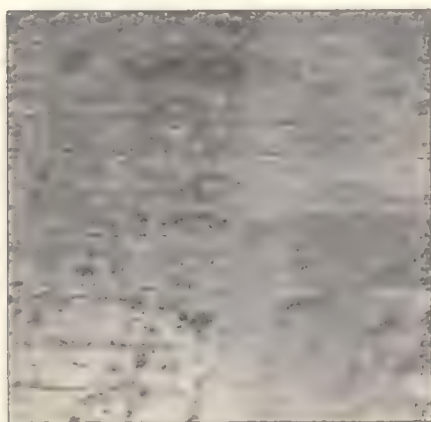


1



3

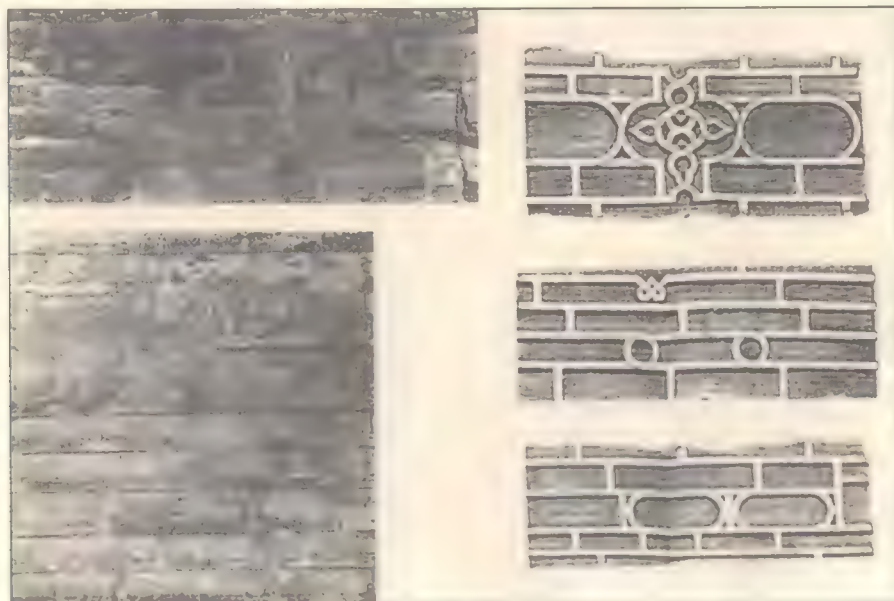
5



4

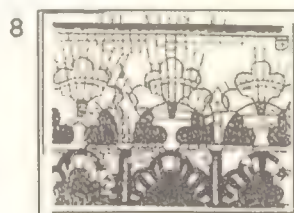
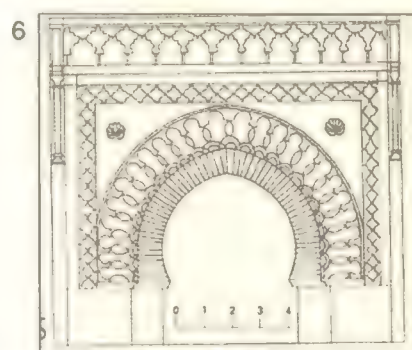
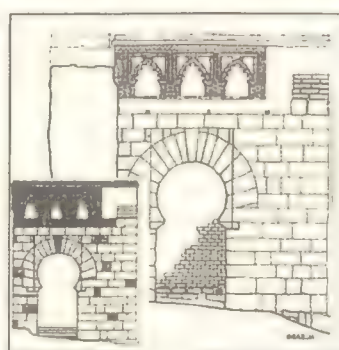


6



لوحة مجمعة 46:

وضع قوالب الأجر مع رسوم في العمارة الموحدية.



لوحة مجمعة 46-1:
أبواب موحدة بمراكش والرباط (من 1 إلى 6).



في ذلك الفن المرابطي، يتم إزالته أو تجديده، أما دور العبادة المسيحية والمبرية فكانت ملمونة وجرى هدمها استجابة لرغبة المنصور، ولم يترك مكان في هذه الإمبراطورية إلا أقيمت فيه المساجد والمنارات سيراً على فتوى «المؤمن» (1163م)، وسيراً في هذا على النموذج الذي فرضه علي بن يوسف بن تاشفين (الإدريسي)، ونفذه فريق من الفنانين قدموا من إفريقيا وإسبانيا وكانوا يضمون مهندسين معماريين ومتخصصين ونجارين وحرفيين في الصناعات اليدوية وخبراء في البناء (ابن سعيد)، وقد تناول هذا الموضوع تورس بالياس بتمييزه المعهود، وأسفر هذا عن عملية انتقاء العناصر الزخرفية بالنسبة لأماكن محددة ومهمة في المساجد الجديدة، وكذا ضخامة مقاييسها ظهور عمارة يمكن وصفها بأنها مستبدة وباردة وبلا روح ذات صلة بالماضي، لكن النتائج مستمرة عبر الزمن رغم الطابع المؤقت الذي جرت محاولة وضعها فيه: فالفن الموحدى والاتجاه الذي خرج منه، «الموحدية»، الذي يتسم بأنه دم جديد جرى ضغّه فيه على المستوى المحلي وطوال القرن الثالث عشر، قد أدى إلى دعم ظهور الملامح الفنية لعصر بني نصر في غرناطة، وفي قشتالة وبلطجة، وممنى هذا أننا نرى نقاً «عريباً جديداً» ملمحه المماري الأول هو استخدام الأجر وممه الجص إضافة إلى الجماليات العامة التي عليها المعابد اليهودية: كما ساعد اتخاذ فن الجص المدجّن، خلال القرن الثالث عشر، للعناصر الزخرفية الموحدية التي تشابكت مع العناصر المرابطية على استمراريتها في طليطلة بمعزل عن المساندة التي جاءت من الفن الفرناطي في عصر بني نصر والتي شاعت خلال القرن التالي. نجد إذن أن زخرفة نوافذ المآذن الموحدية وشكلها ساعدت في الأبراج المدجّنة كافة لدرجة أنه إذا لم نضع الخيرالدا في الحسابان يصبح من المستحيل تحديد هوية ما هو مدجّن كفن، ولا شك أن الالتقاء بين الفن المرابي ذي الأصول الأموية

والفن الموحدى، في طليطلة، والواضح في العقود يعتبر المحرك الذي دفع بالفن المدجّن إلى الأمام وجعله مستمراً طوال فترة من الزمن، فإشبيلية المدجّنة لها الخيرالدا وكذا نوافذها التي جرى تقليدها في الأبراج التي شيدت بعد عام 1248م، وهنا نجد أن أرغن من دون الخيرالدا أو من دون الفن الأندلسي الموحدى بوجه عام تصبح لا شيء وتبقى رهينة العثور على مساجد محلية لم يعثر عليها حتى ذلك الحين.

نحن إذن أمام إمبراطورية واحدة وأمام طريقة واحدة لتفسير الدين وهذا هو الحصاد الذي توفر لدى عبد المؤمن، الرجل الذي أطلق على نفسه لقب خليفة، ثم ازداد ذلك الحصاد على يد ابنه أبو يعقوب عندما استولى على الإمبراطورية الإسبانية التي كانت في يد المرابطين، عام 1172م، وكان هو العاهل الذي وضع حجر أساس المسجد الجامع بإشبيلية، ثم انتهى العمل فيه في عصر الخليفة الثالث أبو يوسف يعقوب المنصور، الرجل الراعي لبناء المسجد الكبير في الرباط وفي قصبة مراكش، إذ يلاحظ أن المسجد الأول من هذين الأخيرين هو أكبر المساجد الإسلامية مساحة باستثناء المسجد الجامع بالسامراء، وبعد وفاة ابن تومرت، مؤسس الأسرة الموحدية، نجد أن كلاً من مسجد تمال ومسجد الكتبية بمراكش وكذا مسجد القصبة فيها ومسجد الرباط والمسجد الجامع في إشبيلية قد أصبحت تشكل مسار الرحلة المعمارية الدينية للموحدين: وهنا يشير هـ. تراس إلى أن الفن الموحدى الرسمي القائم على التقشف أصبح واضح الملامح من خلال هذه النماذج، ومع هذا فإن هذا الأسلوب الجديد يبدو أنه لم يحظ بالانتشار في الأندلس، وهنا نذكر الخيرالدا كمثال، فقد حظيت بالإثراء الفني، أمام مصلى أسونثيون في لاس أويلجاس ببرغش الذي يعتبر لسان حال المساجد الأندلسية التي زالت من الوجود، ويضيف هـ. تراس أن هذه الآثار الموحدية، في قمة ازدهارها، أخذت رحيق الجمال

المرحلة السابقة. يحول اختفاء حرم المسجد الجامع في إشبيلية دون معرفة ما إذا كان هذا الاتجاه التقشفي قد لحق بالموحدين في أراضي الأندلس، وهنا نشير إلى وجود بوادر تدل على أن المسجد الجامع الإشبيلي الذي أقيم بعد منتصف القرن من هذا التاريخ الذي شيدت فيه المساجد الأفريقية في كل من شمال ومراكش كان يضم الكثير من العناصر الزخرفية التي تتواءم مع ميول هذه المدينة التي تتسم بالمرح. هذه هي السمات العامة للمساجد الموحدية في الشمال الأفريقي والتي ينضم إليها المسجد الجامع بإشبيلية الذي جرت دراسته في أكثر من موضع في هذا الكتاب. هذه الصور البانورامية الرائعة التي قدمها لنا كل من هـ. تراس وتورس بالباس تستحق منا أن نوليها العناية والرعاية وأن نزيد من أفقها وأن نراجعها أو نمصرتها في ما يتعلق بالمسجد الإشبيلي وكذلك المساجد الأفريقية بالتميمة. ومن أحدث الدراسات الجادة للخيرالدا نجد تلك التي قام بها ألفونسو خيمينث وأنطونيو ألماجرو، وهي دراسة كانت وستظل ذات نفع كبير، غير أن العلاقة والدراسة المباشرة لكل من الخيرالدا والمآذن المغربية تساعد، وسوف تساعد على فتح مغاليق جديدة. هناك أمر مختلف ألا وهو المتعلق بالطريقة المستخدمة في عرض المسجد، إذ بالإضافة إلى العرض باللوحات الذي يتسم بالحد الأقصى من الدقة يستلزم عملية فهرسة الأجزاء المختلفة له في توافم وتعايش مع أجزاء ومكونات المساجد الأفريقية التي شهدت من جديد، على أيامنا هذه، قيام الآثار الأثري الألماني إيبرت بغية تحسين مقاييس الرسم الخاصة بالمخططات والارتفاعات السابقة، ومع ذلك لا يجب تجنبها أو تفاديها نظراً لما تقدمه من معلومات وفيرة ذات طابع مختلف.

وختاماً لذلك، وخوفاً من إمكانية الصمت، في هذا الكتاب، عن جانب مهم يتعلق بالتقشف الموحدي وهو غيبة السنجة أو السنجات الزخرفية في العقود الحدودية نعود إليه وهو الاختراع الأموي القرطبي العظيم، وبداية

الأندلسي والقوة الأفريقية، وبناء على هذا نجد أمامنا خلاصة ثرية ومتاغمة ثمرة إرادة السلاطين الأفارقة والألمعيات الإسبانية الخاضعة لهم.

ويشير تورس بالباس حديثه بالإشارة إلى أن التجديد الرئيسي الذي طرأ على المساجد خلال القرن الثاني عشر، مقارنة بالمساجد السابقة، يتمثل في إضافة الأعمدة الحجرية أو الرخامية الفاصلة بين الأروقة وحلول أكتاف مشيدة محلها من الآجر، وكان مخطط هذه الوحدات الجديدة متنوعاً، ثم يأتي بعد ذلك المقعد الحدودي الحاد، وفي الرواق الموازي للصدر أو القبلة نجد العقود التي تتسم بأنها جديدة أو أكثر ثراء وهي العقود المنفصصة والتمتدة المخطومة وذات الستائر (انظر الفصل الأول، لوحة مجمعة 5-17). ويوضح الباحث المذكور أن الموحدين لم يدخلوا تعديلات جوهرية على بنية المساجد التي أقاموها مقارنة بالمساجد السابقة، غير أنه إضافة إلى زيادة مساحة المساجد يلاحظ أن المساجد الأولى تتسم بالانتظام والترتيب الكامل، فقد كانت البلاطة المركزية والبلاطات الطرفية هي الأوسع بالمقارنة بالأروقة الأخرى، ويرتسم حرف T بين الرواق الرئيسي والرواق الموازي لحائط القبلة، وهذا من السمات البارزة في هذه المساجد؛ ثم يحدثنا تورس بالباس بعد ذلك عن القباب التي تقع عن يمين المحراب ويساره، في الرواق الموازي لحائط القبلة، وكانت القباب من المقربصات مصحوبة بالنوافذ (انظر الفصل الأول، لوحات مجمعة: 5-17، 7-17). وبالنسبة لصحن المساجد نجد تعددها وهي موزعة بطريقة طريفة في كل من مسجد حسان بالرباط ومسجد القصب بمراكش، وهذا يوضح العناية الفنية وروح التجديد في العمارة الموحدية، أما بالنسبة للتقشف الذي ورد ذكره عند هـ. تراس، نجد تورس بالباس يصر على أن ذلك ثمرة فكر ديني معين عند الموحدين جرى فرضه على المساجد الأفريقية في تضاد واضح مع ما كانت عليه المساجد خلال



ظهوره في المسجد الجامع في مدينة الزهراء، إذ نشعر بالمقاجة لاختلافاتها في دور العبادة الأفريقية خلال القرن الثاني عشر، ومعنى هذا أن آخر عقد محراب فيه سنجات مزخرفة هو الخاص بالمسجد الجامع المرابطي في تلمسان؛ وبعد هذا الصمت الموحد عادي عاد للظهور في محاريب المساجد خلال القرن الثالث عشر والقرن اللاحق عليه إذ نلاحظ استمرار الإسهامات الرائعة في هذا الموروث الإسباني الذي كان سائداً خلال القرن الحادي عشر وبداية القرن الثاني عشر، نشير سريعاً إلى أن اللون الأبيض داخل المساجد كانت له الصدارة بناء على توجه الموحدين، وكان له نجاح كبير في دور العبادة المدجّنة والإشبيلية والطليلية بما في ذلك المعابد اليهودية، مثل معبد سانتا ماريا لابلانكا دي طليطلة، ربما كان شعور الجص بلونه الأبيض تعبيراً عن مفهوم لاهوتي يرتبط بالمباني التي شيدت بالآجر، تلك المادة التي شيدت بها الخيراندا من دون أية إضافات لطبقات من الجص وكان هذا تعبیر قاصر عن مساواة المبنى لنظرائه من المآذن الحجرية في كل من مراكش والرباط، وربما كان ذلك تعبيراً، من خلال الحجر ومن نظيره من الآجر، عن صمود وقوة الإمبراطورية الجديدة واتخاذ قرطبة نبراساً في هذا المقام. وكان تورس بالباس يشك في أن منقذ مبنى الخيراندا ربما تردد في ترك الآجر مكتشفاً على الحالة التي نراه عليها، وهي نظرية تبدو حقيقية في الطابق الثاني لبرج الذهب، حيث الشكل الظاهري عبارة عن آجر ذي لون أصفر مدهون فوق طبقة رقيقة من الجص مع وجود طبقة من المونة من اللون الأبيض. في هذا السياق تحدثت في بحث لي، منذ زمن، عن أن برج الذهب كان يطلق عليه هذا الاسم بسبب الشكل الظاهري للكتل الحجرية، المتخيلة، ذات اللون الأصفر، مثلها في هذا مثل الآجر المرسوم، في الطابق الثاني، وكانت هذه الطبقة الحجرية المتخيلة تخفي وراءها خرسانة الطابق الأول؛ وبمقولة أخرى

فإن برج الذهب كان ذا لون أصفر، وكانت أشعة الشمس تتولى تقديم الصورة التقليدية المذهبة. وبالنسبة لمنازة مسجد الكتبية المشيدة من الدبش فقد كان لها طريقة بناء ظاهرية؛ وهنا نجد من الصعب أن نتصور الخيرالدا وهي ذات جدران بيضاء أو صفراء، وأقصى شيء في هذا المقام يمكن تخيلها وقد أعيد دهان خلفية الوحدات الزخرفية، وكذلك بنية النوافذ المزدوجة. هنا أقول إن إحدى السمات الطريفة للمئذنة الإشبيلية تتمثل في ترك بنية وضع الآجر المقطوع مكشوفة (لوحة مجمعة 26: 4)؛ حقاً، نلاحظ اليوم عملية دعم للمونة ذات اللون الأبيض، ونلاحظ أيضاً أن بعض المقود، وهي حاملة وخاصة تلك التي نجدها في النوافذ السفلى كمزاغل، فيها الآجر مصقول مثل المقود في الطابق الثاني لبرج الذهب (لوحة مجمعة 29: 8، 9) ونراه أيضاً في بعض نوافذ برج سان ماركوس المدجّن، وفي الواجهة الداخلية لباب النبيذ في الحمراء (ق 13). على أية حال فإن الابتكار الخاص بإبراز الآجر المرئي من الخارج والعناية به، والذي تؤكد منارة مسجد القباب الأربع، نفذ وطبق بشكل خاص في الكنائس وأبراج الكنائس المدجّنة في طليطلة، وأدى إلى أن استمرار نموذج الواجهات الخاصة بمسجد الباب المردوم، من الآجر، في المدينة وباقي أنحاء الأصفاع التابعة لها. نجد كذلك أن الفن المدجّن الإشبيلي والأرغني، في تواز مع المساجد المغربية ومآذنها، خلال ما بعد القرن الثالث عشر، قد وجد في الآجر ضالته المنشودة، ففي أرغن نجد أن الجدران، من الداخل، في الكنائس، مكسوة بقطاع ظاهري من الآجر، ولا شك أن هذا تأثير إشبيلي، وهنا نجد الخيرالدا المثال والمرجعية، فليس هناك أي برج إسباني يتجاوزها في الارتفاع، بما في ذلك البرج الجديد في سرقسطة، الذي زال من الوجود، حيث لم يتجاوز ارتفاعه 55 كم. الخيراندا تستوعب المآذن الكبرى في إفريقية، حتى ست مآذن، بما في ذلك مئذنة مسجد القيروان. أما مئذنة مسجد

استلهمت الباب القرطبي، (1) في اللوحة التي بين أيدينا، ومعنى هذا أنها واجهة ذات أصول أموية؛ ومن جانب آخر يمكن أن تسبب للأبواب الموحدية المذكورة واضعين في الحسبان أن الواجهة الطليطلية تضم في جوانبها أعمدة مشيدة بارزة على جانبي عقد المدخل، وهذا تأثير موحدٍ لا تخطئه العين؛ أضف إلى ذلك أن طليطلة تضم، كما رأينا، عدة عقود ذات نمطية موحدية في أبراجها المدجّنة. وختاماً لذلك نجد القطعة التي تحمل الرقم (5) وهي لباب أغناو في مراكش، حيث هناك ترفيق واضح في السنجات والمسننات ذات الفصوص في الأعلى، تظهره طبقة البوابة الكائنة بين القطع المختلفة، وربما يرتبط هذا النمط مع ما نجده في الشكل (8)، مصلّى بياثيوسا بقرطبة طبقاً لرسم جومث مورينو؛ هذا النوع من الترفيق نجده أيضاً في العقود والمعينات الخاصة ببنار مسجد حسان بالرباط. وبالنسبة للأبواب الحجرية التي رآها تورس بالباس على أنها أقواس النصر، إذ كانت تستخدم في خروج الجيوش التي ترحل في مهام قتالية وعودتها وهي الجيوش التي كانت تسكر في «الرباط»، قبل الذهاب للجهاد في أراضي الأندلس؛ هذه الأبواب المزخرفة هي الوجه الآخر للتقشف الزخرفي الذي كان سائداً في المساجد، حيث نجد وفرة من المبارات الدينية أو الآيات القرآنية المكتوبة بالخط الكوفي، وجرى اتخاذ بعض تلك المبارات من تلك المألوفة في المحاريب. إذن نجد أن هذه الأبواب والمآذن تعتبر استثناء في دائرة التقشف التي عليها المسجد من الداخل، وربما كانت صدى للبذخ الزخرفي الذي قد نجده في قصور الموحدين التي زالت للأسف من الوجود؛ وهذا، على الأقل، هو ما نستخلصه من العمارة المدنية أو الملكية اللاحقة على العصر الموحد، طوال القرن الثالث عشر، في كل من غرناطة وشرق الأندلس. لا يوجد هناك ما يشير إلى أن التقشف الزخرفي للمساجد قد انسحب على العمارة المدنية للموحدين، وهناك احتمال

الكتيبة فتستوعب تسع مآذن من مآذن مساجد الأحياء، إضافة إلى أن مئذنة مسجد حسان، كاملة، بالرباط تستوعب أربع عشرة مئذنة (انظر لوحة مجمعة 44 في الفصل الأول). ونلقي بنظرة إلى المشرق حيث نجد أن أعلى ارتفاع للمئذنة هناك يتراوح بين 50 و 72 م.

من الملاحق التي أدرجها هنا اللوحة المجمعة 46-1 كتأكيد للعلاقة القائمة بين العمارة الموحدية والأموية في قرطبة والتي نراها بوضوح في المساجد الجامعة التي درسناها، وأقصد هنا ترحال بعض العناصر المعمارية، ضمن العمارة الحربية أو الحضرية، مثل باب حجري ذي عقد حدوي يتوّجه عقد متعدد الفصوص، وكل له سنجاته. من حيث الأصول نجد الرقم 1 يشير إلى باب مصلّى بياثيوسا أو قبة الخلافة الكائنة عند بداية الرواق الرئيسي في المسجد الجامع بقرطبة، توسعة الحكم الثاني؛ ثم نجد بعد ذلك أبواب مسجد الكتبية (لوحة 11: 6) وكذا الأبواب الرئيسية كافة في أسوار الرباط ومراكش حيث نجد أنها صدى للأولى، سواء كان ذلك بالآجر أو الحجر ولو أن هذه المادة الأخيرة هي المنصر المسيطر (لوحة مجمعة 46-1)؛ 2: باب خميس، مراكش، من الآجر، 3: الواجهة الداخلية لباب الروضة، الرباط، من الحجارة؛ 4، 5: الواجهة الخارجية لباب أغناو في قصبة مراكش، من الحجارة؛ 6: الواجهة الداخلية لباب قصبة عدية بالرباط، من الحجر، وهو يضم قطعاً علوياً فيه عقود زخرفية تقليداً للقطاع نفسه الذي نجده أعلى الطابق الأول في المآذن، وإن لم يكن فهو في واجهات المحاريب في المساجد الموحدية (تورس بالباس). هنا أبرز باب «الثور» في سور لبلة، (ق12) (7)، حيث يوجد ذلك القطاع فوق العقد الحدوي للمدخل، وهي نهاية المطاف نجد الشكل A، من الكنيسة المدجّنة سانتياجو دل أزبال بطليطلة (ق13)؛ كما أدخل هنا هذه الواجهة، التي رأيناها في الفصل الثالث، إذ هو محط جدل ونقاش، فمن جانب يمكن أن تكون صدى لواجهة لأحد المساجد المحلية



العمود الذي يحمل الرقم 4 على قسبة عدية بالرباط، من الحجر، وهو يستلهم تيجاناً أخرى من منار مسجد حسان بالرباط. يتم الحفر في تيجان الأعمدة الشديدة الصقل من خلال خطوط غائرة (من 7 على 11 و 14، 11 من المسجد التونسي توزور). نجد أيضاً أن السعفة رقم 12 هي من السعفات المميزة وقد ظهرت في قرطبة، كما أنها بارزة بوضوح وكأنها منبثقة من زخرفة أكثر تعقيداً، وفي هذا المقام نجد الموضوع رقم 13 وهو الخاص بعقد المحراب في مسجد توزور، حيث يلاحظ أنه كثير العناصر الزخرفية بشكل نرى فيه الأسلوب «المتكامل» الذي عليه عقد الباب الشمالي في صحن المسجد الجامع في إشبيلية؛ في الإطار نفسه نجد الزخارف الجصية المتفرقة في مسجد حسان بالرباط، 15، 16، 17، 18، 19، 20 (خ. كاليه)؛ نجد الأكانتوس يرجع إلى أصول من عصر الخلافة وعصر المرابطين، بينما السعفة ذات الطرفين والمدببة المصحوبة بالدوائر، منبثقة من الفن المرابطي ولو أنها غير جيدة الإخراج، والشئ نفسه بالنسبة للسعفات أرقام 21، 22، من الجص، التي ظهرت في قرطبة. هناك اذن دمج الأكانتوس والسعفات الملساء والتخريم بالحفر، على نمط عقد الباب الشمالي لصحن المسجد الجامع في إشبيلية، وعلى شاكلة زخرفة جصية في مرسية (نابارو بالاثون). كما تكثر العناصر الخاصة بالنقوش الكتابية الكوفية، ومن الأنماط المهمة رقم 23، من مسجد تنمال، «لا إله إلا الله»، وهناك نقش آخر لاحق في مسجد فينيانا في ألمرية، 26 (ث. بارثلو)؛ ينسب رقم 24 إلى قسبة عدية بالرباط، من الحجر؛ ثم نجد رقم 25 من نجفة من الممدن في مسجد القرويين بفاس جرت صناعتها في عصر الموحدين، في بداية القرن الثالث عشر، وسوف يكون هذا الشكل أساسياً بالنسبة للزخارف الفرناطلية طوال ذلك القرن؛ ومن هذه الأشكال كلها يمكن استخلاص الشكل 28، أي المقد المفضّص الذي تداخل مع لفظ الجلالة «الله»

كبير في أن تكون هذه الممارسة قد حددت معالم طريق جيد جاءت على أجنحة الجص الذي جرى إثراؤه فجأة في الفترة السابقة على عصر بني نصر، خلال النصف الأول من القرن الثالث عشر. نعود مرة أخرى إلى الأبواب الحجرية في كل من الرباط ومراكش، وما يهمنا في هذا المقام هو إبراز بعض المفردات ضمن النقوش الكتابية وهي «الجنة» طبقاً لما ورد في القرآن الكريم؛ فهذه الأبواب يطلق عليها «باب الجنة»، وقال عنها تورس بالباس إنها أقواس النصر، وهناك بعض الباحثين اليوم الذين استندوا إلى لفظة «الجنة» وأشاروا إلى أن الأبواب ترمز إلى «جنات عدن» بدرجاتها وحدائقها، وهنا اعتقد أن صوراً مثل هذه ليست إلا أعواد بخور أو مدائح أو مفاهيم دينية أخرى تستخدم للإعلاء من شأن أعمال ذات جمالية رفيعة اتخذت مرجعية لها أقواس النصر عامة أو أقواس المسجد الجامع بقرطبة أو على شاكلة الباب المؤدي إلى مسجد المهدية (فيما يتعلق بالزخرفة الموحدية بعامة أرجع إلى الخلاصة التي أوردناها في اللوحات المجمة 20، 25، 28، الفصل السابع من كتابنا: «العمارة الإسلامية في الأندلس، عمارة القصور»، وكذلك إلى النقوش الكتابية في الفصل التابع من الكتاب نفسه).

في إطار الكشف الموحد المتعلق بالمساجد نلاحظ، بشكل تدريجي، بعض الشطحات التي تدل على الاستمرارية أو الرجوع إلى التوجه المرابطي الثري، وهذا ما أوردته في اللوحة المجمة 46-2؛ 1: تاج من الجص، تقليد للتيجان الحجرية، (ق10، 11)، في مسجد الكتبية، الذي نجد فيه، بشكل استثنائي، نقشاً كتابياً في الحلية المعمارية المحدبة equino مثلاً هو الحال في تاج عمود في الجعفرية، غير أن أغلب تيجان الأعمدة في هذا المسجد تظل عارية من أي زخرف، 2، 3، 5، 6 رغم أنها ذات جمالية تشكيلية رائعة، انتقلت إلى التيجان خلال القرنين الثالث عشر والرابع عشر وتركزت أساساً في غرناطة. ينسب تاج



الجنوب، ثم يصف لنا الباحث المذكور البرج على النحو التالي: هو برج مشيد من الآجر له نوافذ ذات عقود توائم مطموسة في واجهات البرج وهي عقود حدوية ومفصصة تضم تحتها مزاغل مستطيلة. أما المخطط فهو مربع، 3.25م للضلع، و من الداخل نجد السلالم ذات أسقف على شكل قباب نصف أسطوانية متدرجة تحيط بالعمود الذكر المربع والمصمت؛ أعلى البرج يتوج بشريط أفقي وأمس يقع بين التتين من الحدائر من الآجر، وهو مثال جيد على مثذنة صغيرة ترجع إلى القرن الثاني عشر أو بدايات القرن التالي.

أما بالنسبة لتوجه المبنى المذكور فإنه يذكرنا بكنيسة سان سباستيان بطليطلة التي كانت مسجداً اتجاهه نحو الجنوب، ثم جرى فرض الاتجاه الشمالي عندما تحولت إلى كنيسة، وعندما نتحدث عن دار العبادة كما وصلنا (لوحة مجمعة 47؛ 2، 7 ولوحة 49: 1) نجد أنها ذات عقود نصف أسطوانية مع ارتفاع في درجة الميل بدلاً من العقد اليدوي العاد للمساجد الموحّدية، بمعنى أنه لو كان العقد العاد موجوداً لما فهمنا عبارة «تكاد المنايات البارز تتلامس»، بمعنى أن يُدرك جيداً أن العقد الحدوي الكلاسيكي ذا المركز الواحد ليس من العناصر المعتادة هي المساجد الموحّدية المعروفة، ومن هنا فإن تورس بالباس يرى عملية إعادة الارتفاع إلى المبنى التي قام بها خوسيه مورينو مناسبة (لوحة مجمعة 47؛ 8)، وهذا المؤلف هو أيضاً صاحب المخطط A. غير أن العقد غير الشديد الانحناء ليس أمراً استثنائياً في الفن الموحّدي، إذ نراه في أبواب الأسوار العضرية، (ق12)، في شمال أفريقيا وفي إسبانيا، في قسبة بطليوس، وسور لبلة (دائرة ويلبه)، ورأيناها أيضاً في الباب المردوم وواجهة مسجد الباب المردوم بطليطلة، هذا إذا لم نذكر التوافذ الخاصة بالعمارة الدينية التي نراها بوضوح في واجهات المحاريب خلال القرن الثاني عشر.

طبقاً لما نرى في الزخارف الجصية الأندلسية التي انتقلت إلى مساجد أو أضرحة قاهرية (27) وخصوصاً ضريح الإمام الشافعي (1126م)، إضافة إلى مبان أخرى ترجع إلى النصف الأول من القرن الثالث عشر (كروزويل). هذه العقود المتضافرة مع النقوش الكتابية سوف تقرض نفسها في صورة شبكة أو وحدة متكاملة على الزخارف الجصية خلال عصر ما بعد الموحّدين، (ق13، 14)، ابتداء من الغرفة الملكية في سانتو دومينجو دي غرناطة. وإيجازاً لما سبق يمكن القول بأن الزخارف الجصية الموحّدية التي ترجع إلى نهاية القرن الثاني عشر أخذت تعتمد عن مبدأ التقشف الذي رأيناه في تمال ومسجد الكتبية، وتمثلت بداية هذه الانطلاقة في المسجد الجامع في إشبيلية، ومسجد حسان بالرباط ومسجد توزور بتونس. في الرباط نجد أبواب سور المدينة وهي باب قسبة عدية وباب الرواح (1184 - 1198م) وباب أغناو بقسبة مراكش (1188م).

مسجد Cuatrohabitats (السكان الأربعة)

نجد هذا المسجد في قرية بويوتوس Bullulos دي لاميتاثون، القريبة من إشبيلية (هذا المسمى Cuatrohabitats يعني السكان الأربعة)، ولا ندري منذ زمن المسيحيين منذ متى كان يستخدم كنيسة صغيرة حتى أيامنا هذه (لوحات مجمعة 47، 48، 49)، ويصفه تورس بالباس بأنه مصلّى متواضع مكون من أروقة ثلاثة متصلة ببعضها من خلال عقود خمسة مرتقمة الانحناء بعض الشيء تتكئ على أكتاف مربعة؛ ويبدو أن هذه العقود كانت على شكل حدوي، وقد جرت معالجة المنايات البارزة لتلك العقود في العصر الحديث، ويضيف ذلك الباحث أن اتجاه المبنى غير عادي إذا ما قارناه بدور العبادة المسيحية خلال العصور الوسطى، ذلك أن المذبح يقع إلى الشمال وإذا ما كان المبنى مسجداً فإن المحراب يجب أن يقع مكان باب الدخول الحالي، نحو



في طوابق متتابة، ولكل هذه العقود طنفها المشترك، وهو عبارة عن صورة طبق الأصل، مع بعض التحرر، من النوافذ المزدوجة في الخيرالدا، وما بقي لها هو العمود الأوسط، إضافة إلى أنها مطموسة ولها اثنان من المزائل، في كل نافذة، الأمر الذي يضيف على المئذنة طابعاً يميل أكثر إلى الريفية بدلاً من الطابع الحربي؛ ولما كانت المئذنة صغيرة جرى اتخاذ المزائل لإدخال الضوء بدلاً من النوافذ المفتوحة في الخيرالدا، غير أن هذه الأخيرة تضم العقد المفصص ومعه المزغل في النوافذ السفلى، مثلاً هو الحال بالنسبة للأبراج المدجفة في طليطلة. ومن المستحدثات، الزوايا المشطوفة في المخطط الداخلي مثل الأجباب، وذلك لمزيد من صلابة المبنى، أما من الخارج فلا زالت تُرى الفتحات الخاصة بالسقالات ما يسهم في إضفاء المزيد من الريفية على المبنى وهي من الداخل فتحات أسطوانية. تتسم الفتحات المذكورة، أو الفجوات، في مسجد Cuatrohabitats (أو السكان الأربعة) بأنها ذات طابع استثنائي في العمارة الإسبانية الإسلامية، وليس الأمر كذلك في الفن المدجن في كل من طليطلة وأرغن، فالأبراج المدججة الإشبيلية لا توجد فيها هذه الفجوات في الواجهات الخارجية، سيراً في هذا على نموذج الخيرالدا؛ ويلاحظ أن النوافذ في الواجهات فيها بعض الخل، الذي نجده في نوافذ الخيرالدا وكذلك في المآذن الكبرى مثل الكتبية والرباط، وعلى هذا فإن منارة مسجد Cuatrohabitats (أو السكان الأربعة) لا بد أنه كان مبنى وسطاً بين الخيرالدا وبين منارات متواضعة في إشبيلية لا شك أنها كانت تقتصر إلى نوافذ ضخمة. عندما نتحدث عن الجديد نتوجه النظر إلى القطاع الأملس الذي يتوجه طابق المنار وهو يقع بين شريطين بارزين، ولابد أن هذا كان من الأمور المعتادة في المنارات الثانوية في إقليم الأندلس، ومن أمثلة ذلك ما نراه في أماكن أخرى مثل مئذنة المسجد الرئيسي بقصبة عدية بالرباط وكذا في رباط تيط.

عندما نتناول المئذنة (لوحة مجمعة 47: 1، 2، 3، 4، 5)، أخذين في الحسبان أبعاد المسجد الذي لا تزيد مساحته عن 130م² نجد أنها صغيرة، إذ يبلغ طول ضلعها 3.25م وسُمك حوائطها 0.44م وطول ضلع العمود المركزي 0.90م وعرض السلم 0.75م، وللسلم قباب صغيرة متدرجة نصف أسطوانية، من دون قباب صغيرة في الوسط، أي في بسطة السلم مثلاً هو الحال في منار المسجد الكبير في القيروان، مع وجود نماذج بين هذه وتلك مثل مئذنة مسجد قصبة شريش، وفي غرناطة نجد مئذنة سان خوان ومئذنة مسجد أرشيث بملقة، وهذه المئذنة للمسجد الأخير، ومعه مئذنة سالارس، كانتا بمثابة مآذن مثل مئذنة شريش التي ترجع إلى نهاية القرن الثاني عشر أو بداية الثالث عشر. أما بالنسبة لتدرج القباب (6) فإننا نجد أمامنا سابقة هي مئذنة المنارة الأموية القرطبية لسانتا كلارا؛ وكان السلم يؤدي مركز الطابق الذي يوجد على السطح مثلاً هو الحال في الخيرالدا، لكن برج مسجد Cuatrohabitats (أو السكان الأربعة) يصل إلينا دون طابق المؤذن الذي ربما لم يكن قد شُيد على الإطلاق، الأمر الذي يمكن ربطه بمنار رباط تيط بالمغرب، إضافة إلى مثال آخر في البلد المعاور، في Sale. في تلمسان نجد برجاً منعزلاً زالت قمته (لوحة مجمعة 22: 2 الفصل السادس في هذا الكتاب). تحدثت سلفاً في هذا الموضوع في البند المخصص للمنارات في الفصل الأول من هذا الكتاب، وربما تدخل في هذا مئذنة سان خوسيه والمئذنة المسماة «توريانا» بفرنالة طبقاً لرسم لهيلان يرجع إلى القرن السابع عشر؛ واستناداً إلى رسم يرجع إلى القرن الثامن عشر، نجد أن المئذنة الصغرى للمسجد المجاورة لصحن ماتشوكا بالحمراء لا تضم الطابق الثاني (لوحة مجمعة 28: 3 من الفصل السادس)؛ نجد أيضاً أن النوافذ ذات العقود التوائم الحدودية العادة التي تدخل في تبادل مع تلك الأخرى ذات العقود المفصصة (خمس فصوص)



لوحة مجمعة 2-46:

زخرفة موحدية ترجع لعام 1163م وحتى بداية القرن الثالث عشر.



عشر، بغض النظر عن المسجد الجامع بإشبيلية، كانت هناك كثرة من دور العبادة الإسلامية في الأحياء وأنها كانت لا تقل عن 64 مسجداً، غير أن هذه المساجد أخذت تختفي تدريجياً من الساحة طوال النصف الثاني من القرن الثالث عشر؛ غير أن بعضها قاوم، ولكن لزم من قصير، في شكل كنائس مرتجلة وقد أضيف إليها مذبح (أنجولو إنيجث)، وسرعان ما تحولت مآذنها إلى أبراج أجراس، ووصل أوج هدم المساجد في الزلزال الذي وقع عام 1356م، فقد أدى، بحسب لويث دي أيبالا، إلى تدمير الكثير من مباني المدينة، وعلى أرض تلك المساجد أقيمت دور عبادة ذات مخططات جديدة وضخمة وهي مباني تتسم بأنها تتبع الفن القوطي الذي فرضه ألفونسو العاشر، ومع هذا كانت ترفرف ظلال المسجد الجامع، الذي لم يتجاوزه أي مبنى آخر وخاصة بالنسبة لرمزه الأكبر وهو الخيرالدا. استخرج خوليو جونثاليث من «ديوان الخطوط» لإشبيلية نماذج مهمة مثل هذه: «مسجد في حي سانتا ماريا، ومساجد أخرى في أحياء سان ماركوس وسان بدرو، إضافة إلى زاوية، كما ترك فرناندو الثالث مسجداً في وسط المدينة للمسلمين، وأعطى مسجدين لليهود ليكونا معابد يهودية، أما الباقي فقد أعطاه للكنيسة حيث تحول الكثير من هذه المباني إلى كنائس، ومع ذلك بقيت بعض المساجد». وبالنسبة للكنائس الجديدة التي يبلغ عددها 21 والتي أطلق عليها الكنائس المدجّنة، باستثناء الكاتدرائية وكنيسة السليبادور، لم تسجل أطلال مساجد فيها. وقد أزيل من تلك الأولى حائط الصدر، فلم يبق إلا المنارات ذات العقود، فقد تحولت، مثلما حدث في طليطلة، إلى أبراج أجراس وكانت الخيرالدا هي هذا هي النموذج، وجرى تقليد نوافذها حرفياً في أبراج سانتا كاتالينا وسان ماركوس وأومنيوم سانكتوروم، وهي ترجع إلى تاريخ ليس سابقاً على القرن الرابع عشر. نقرأ أيضاً في «حوليات» ثونيغا أن بدرو الأول أعاد بناء كل من كنيسة سان ميغل وأومنيوم سانكتوروم وسانتا مارينا وسان

عندما نتأمل الأجر نجد أنه أكثر سُمكاً والمونة عبارة عن خط غائر في الوسط، وهذا ما نجده أيضاً في الخيرالدا؛ لهذا السبب، ولسمات أخرى جرى تحليلها نجد أن المبنى يتسم بالقوة رغم صغر حجمه، وكان الدخول إليه يتم عبر باب ذي عقد شبه حدودي، جرت عليه يد الترميم كثيراً، ويقع الباب في الواجهة الجنوبية الأمر الذي يساعد على جعل القبلة في منطقة المدخل للمئذنة، كما أن وضعها خارج المقر الخاص بالبازليكا يذكرنا بأبراج أخرى منفصلة، عربية أو مدجّنة أنشاء المقدين الأولين من القرن الثالث عشر في تونس، ومن ذلك مئذنة مسجد القصبة، والهواء؛ وربما كانت المئذنة جزءاً من صحن ذي مخطط غير منتظم وله حوائط افتراضية، أما بالنسبة لأبعاد المئذنة، من دون الطابق الثاني فقد فست برفع المقاسات ووجدت 3.25م عند القاعدة $14.50 \times$ م ارتفاعاً، أي أن النسبة تتراوح بين 4/1، 5/1 الأمر الذي يؤكد الفكرة الخاصة باستبعاد بناء طابق المؤذن، ومع هذا يرى المعماري ب. جورياران دائماً أنه كان قائماً، بناء على عملية إعادة تصوره للمبنى، حيث يضع فيه، أي في المئذنة، قبة هي اختراع محض، مع إضافة شرفات مسننة حادة بالنسبة للطابقين، وبناء على كل ما سبق نقول إن هذا المبنى المتواضع الكائن بالقرب من أبواب إشبيلية، ربما كان مسجداً ولم يكن مبنى مدجّناً، شيد خلال السنوات الأخيرة من القرن الثاني عشر، وربما مع بدايات الثالث عشر كما يمتد تورس بالباس.

الموروث الموحد في إشبيلية المسيحية،

قدمت في بداية هذا الفصل بانوراما للعمارة الإشبيلية وسلّطت الضوء على الحوار المستمر المتعلق بالنوافذ الخاصة بالمنارات والأبراج المسيحية التي جرى بناؤها في المدينة بين نهاية القرن الثالث عشر وبداية القرن التالي. وأشارت إلى أنه خلال القرن الثاني



رومان؛ ويرى تورس بالباس أن كنيسة سان رومان قد شيدت أثناء حكم ألفونسو العادي عشر. كما سبق أن أشرت إلى أن هذه الكنائس كان يُزال منها حائط الصدر وكان يتم تقليد الأجرّ الذي يوجد في الخيرالدا، ولكن بشكل سيء، حتى تكون له الأبعاد والقدرات الزخرفية نفسها، وظل ذلك سائداً في أغلب الأبراج والرفارف الخاصة بالكوابيل modillones ذات البروفيل الممتد الخطوط والشرافات المستننة الحادة. أما القطاع الملوي الذي يتوج الطابق الأول والمكون من عقود صغيرة فتجده في سان ماركوس فقط؛ وعندما تتحول الخيرالدا إلى مصدر أساسي ودائم للإنهام بالنسبة للأبراج الإشبيلية فإن هذا يدعو إلى التفكير في أن المنارات الصفري بالمدينة كانت قد زالت من الوجود مع بداية القرن الرابع عشر، وربما جرى استلهاً بعضها في الأبراج الجديدة، غير أن هذه الأخيرة، ذات نمطية النوافذ التي تتسم بالتححرر عن الأنماط السابقة، لا تقدم دليلاً على تصور وجود منارات مختلفة عن الخيرالدا، عندما نتأمل بانوراما المدينة مع بداية القرن السادس عشر، من خلال نموذج خشبي لخورخي فرنانديث أمدو لحامل الأيقونات في المذبح الكبير بالكاتدرائية (لوحة مجمعة 2: 2)، يمكن لنا أن نميز مؤننتين ليس إلا، وهما مكوّنتان من طابقتين الأعلى منها أصغر من الأسفل، والنوافذ بالطريقة نفسها ولها عقود مزدوجة متراكبة في الطابق الأول طبقاً للنمطية التي عليها الخيرالدا ولمنار مسجد Cuatrohabitاس (أو السكان الأربعة)، غير أن نموذج الخيرالدا ضعيف للغاية فيما يتعلق بالعناصر الزخرفية؛ وإذا ما كانت هناك بعض دور للعبادة الإسلامية حتى ولو كانت أماكن للرباط، في المشهد الحضري حتى تاريخ متقدم فهذا ليس له أهمية خاصة طبقاً لجومث راموس، هذا إذا ما كان الجزء الثالث من «حواليات» ثونيجا ذا مصداقية: «فحتى زمن بدرو الأول كان هناك الكثير من المساجد على حالها المتواضع الذي كانت عليه منذ البداية». ويقول

خيستوسو، استناداً إلى وثائق اطلع عليها ترجع إلى عام 1253م أنه كان هناك مسجد أو رباط غير بعيد عن باب قرمونة حيث شيدت هناك، خلال القرن السادس عشر، كنيسة أطلق عليها سانتا كروث دي جيروزاليم. وحتى تتمكن من العثور على أطلال إسلامية موثوق منها في الكنائس المسيحية، سيراً في هذا على طريق تورس بالباس، علينا أن نلجأ إلى دور العبادة المتواضعة في محافظة إشبيلية مثل البلاطات المركزية لكنيسة حصن ليبريخا، وسان ماتيو دي قرمونة وكنيسة وادي الكنار (لوحة مجمعة 5: 2، 3، 6) وهذه كلها قدمتها على أنها ربما كانت صورة طبق الأصل لمساجد موحدية، بما في ذلك الأكتاف المستطيلة التي أحياناً ما نراها مثمثة، ودائماً ما نرى الأجرّ هو المادة الدائمة. وبالنسبة لنمطية المياني الإشبيلية نجد انمكاساً لها في اللوحات التي يضمها كتاب «أناشيد العذراء» للملك ألفونسو العاشر، حيث نجد الملامح العربية لها وبداية ظهور التوجهات المدجّنة.

نعود مرة أخرى إلى الأبراج المدجّنة التي تحمل ملامح الموروث الإسلامي، وهنا يؤكد أنجولو أنيخت أن مخططات الأبراج تضم العمود الأوسط على الشاكلة نفسها (سان ماركوس وسانتا مارينا وسانتا كاتالينا وسان بدرو)، ونرى في بعض هذه الأبراج قباباً صغيرة مشطوفة، ومثمثة، مكونة من نصف أسطوانة مدبّبة ولا شك أنها استلهاً للممارسة الإسلامية. نجد أيضاً أن برج سان بدرو، الذي شيد فوق قبة، رغم أن أنجولو أنهجت يعتبره قديماً، إذ نجده أيضاً في برج سانتياجو دي ملقة، وفي هذا المقام نشير إلى أن برج سان سباستيان دي رنده يضم في الأسفل غرفة مقبية، ربما كانت مخصصة لاجتماع أفراد من كبار رجال المجتمع وهذا ما تؤكده اليوم بعض الأبراج المنارات في موريتانيا اليوم. هناك أبراج أخرى ذات سلاليم حلزونية وربما كانت تتوافق في هذا مع تأثيرات مسيحية، ومع هذا نرى ذلك النموذج في منار مسجد السلبادور الذي شيد في



المقام يمكننا أن نتسرع ونقول، كما كتب جومث راموس، إنه يمكن إطلاق مصطلح «المدجن» على مبنى مسيحي ليس له إلا نافذة أو عدة نوافذ ذات طابع عربي.

لوحة مجمعة 50 و لوحة مجمعة 51، برج

سان ماركوس. يرى تورس بالباس أن بناءه ليس قبل عصر ألفونسو الحادي عشر. المخطط مربع والعمود الأوسط على الشاكلة نفسها وشكل البرج يوحى تماماً بأنه كان مثذنة؛ السّم له قباب متدرجة مشطوفة ومثمنة وقياب مرآة وبيضاوية (انظر الرسم 2، 3، 7 في اللوحة المجمعة 25). وهناك احتمال كبير في أن هذا المخطط يرجع إلى مثذنة مسجد مهم من مساجد الأحياء، وكذلك النوافذ التي تقع في شارع واحد في الوسط في الواجهات الأربع للبرج، غير أن العقود تعتبر صورة حية للنوافذ المزدوجة في الخيرالدا. وممها المقعد المفصّص أو ذو الستائر يحيط بمقدين نوأمين من العقود المفصّصة من ذوات الأعمدة في الوسط؛ يلاحظ كذلك أن طيلات المقعد العلوي مزخرفة بالتوريفات الجصية بدلاً من الأجر المقطوع الذي نراه في طيلات عقود الخيرالدا؛ ومن العناصر البارزة أيضاً التأثيرات الواضحة لمنازل مفترضة موحّدية، ويتجلى ذلك في المقعد الأسطوانية في مفاتيح العقود التي انتقلت من إشبيلية إلى الأبراج الطليطلية المدجّنة وممها الأرغنية، ولم يكن ذلك قبل القرن الثالث عشر. كما نجد أن نمط النافذة المزدوجة يظهر في الجزء العلوي للواجهتين الغربية والشرقية في برج سان ماركوس؛ أما في الأسفل فتجد الواجهة الأولى تضم عقداً فريداً رائع الإخراج (لوحة مجمعة 50: A)؛ وهو عقد مفصّص ذو تجميعات من الطين المحروق مثلما هو الحال في الخيرالدا، إضافة إلى عقد آخر في العمق حيث تضم الفصوص سعفات مزدوجة ذات طابع موحّدي واضح، وهذا نموذج نراه قبل بناء البرج الإشبيلي، في الزخارف الجصية في مرسية (ق 13-12) وفي أوند

عصر الإمارة. أما المنحدر الصاعد بدلاً من السلالم فلم يجد صدى في إشبيلية اللهم إلا في برج سانتا ماريا دي سان لوكار لامايور، والذي ربما كان مثذنة جرى تحويلها إلى برج أجراس بعد ذلك. من خلال هذه النماذج الأولية نبدأ مراجعة الأبراج الإشبيلية ونوافذها التي تتفق أكثر مع نموذج الخيرالدا أو أنها جاءت من مآذن مساجد الأحياء التي زالت من الوجود، وفي هذا المقام نذكر منارة مسجد Cuatrohabitas (أو السكان الأربعة)؛ ويمكن أن تكون هناك اتجاهات وخطوط متوازية مع منارات مساجد الأحياء في مدن أخرى من مدن الإسلام؛ وعموماً نشير إلى أن العناصر الزخرفية في واجهات تلك المساجد، وخصوصاً الرئيسية منها، هي نفسها التي نجدها في الخيرالدا. ويمكن أن تكون هناك مآذن مزخرفة فقط من واجهتين، ويمكن أن تكون هناك أخرى مزخرفة في واجهة واحدة، ولا نعدم أيضاً مآذن ملساء تماماً من الخارج باستثناء بعض النوافذ أو المزاعل التي تحيط بها عقود، لكن هناك قاسم مشترك بينها جميعاً وهو قطاع العقود الزخرفية المطموسة أعلى الطابق الأول، وفي حالة غياب هذا الشريط أو القطاع نجد نوعاً من الحاجز الأملس الذي يحيط به شريطان بارزان وهذا ما نجده في مسجد Cuatrohabitas (أو السكان الأربعة). وأحياناً ما نجد ذلك القطاع مزخرفاً بالزليج، وهذا اتجاه مستمد نجده في منارات فاس خلال القرنين الثالث عشر والرابع عشر. هذا النوع من الحوار الثري الذي دار بين الخيرالدا وباقى المآذن الأخرى من خلال النوافذ يمكن أن يقودنا إلى افتراض مماثل في طليطلة، فقد كانت مثذنة المسجد الجامع بهذه المدينة نقطة الانطلاق للأبراج اللاحقة بعد عام 1221م و 1227م، وإذا ما كان هذا الافتراض سليماً في مدينة طليطلة علينا أن نعيد النظر فيما يتعلق بأبراج بلمونتي وأتيكا في إقليم أرغن، فلكل واحد منهما طابقان الأول أكبر من الثاني من حيث المخطط، وهذا نقل عن مثذنة محلية زالت من الوجود لسنا ندري ما هي، وفي هذا

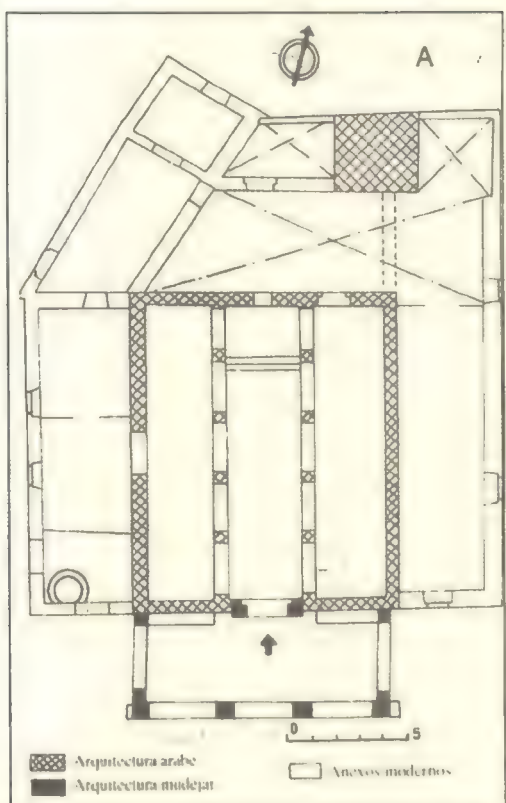


ولو أن نمطية البناء والفن الذي يطبق في النوافذ في هذه الأبراج المسيحية في المدينتين، ظلت تسير على النمطية المحلية للفن الإسلامي الخاصة بكل واحدة؛ وعلى أية حال فإنها جسيما ترتبط بمشاكل متشابهة فيما يخص التسلسل التاريخي في حاجة إلى حل، إذ نجد أن كلاً من برج سان رومان دي طليطلة وبرج سان ماركوس في إشبيلية قد شيدا في مرحلة تاريخية هي نهاية القرن الثالث عشر وبداية الرابع عشر. يبدو أن الواجهة الحجرية القوطية لسان ماركوس تدفعنا إلى نسبة المبنى إلى القرن التالي غير أن الأفريز هو «موحدي» مائة بالمائة (B) كما نرى نوافذ في الجهات الأربع، الغرب والشرق والشمال والجنوب، ففي الشمال نجد ما تضمه اللوحة المجدمة 51 وهي عبارة عن صورة قديمة قبل عملية الترميم، وهي الشكل الذي يوجد في الجانب الأيمن. أما المخطط والرسوم الثلاثة للنوافذ في اللوحة المجدمة 50 فهي لتورس بالباس؛ والشكل A هو أكثر حقيقية في الصورة A.

لوحة مجدمة 52، برج أومنيوم سانتوروم:
شيد بفن بالمقارنة بالبرج السابق، لكنه يسير على الموروث الموحد، وبنائه أقل عناية، أما الشيء الذي يلفت الانتباه في واجهاته الأربع فهو الشوارع الرئيسية المزخرفة مثلما هو الحال في الأشرطة الجانبية التي نراها في الطابق الأول للخيرالدا، والعقود المتعددة الخطوط المطموسة والمستمرة في الجزء العلوي في إطار من المعينات، كما نرى في داخل هذه الوحدات سعفات متقاطعة من الطين المحروق متناغمة مع النموذج A والنموذج 1-A في الخيرالدا الذي أشربت إليه في حينه؛ وإذا ما اتفقنا على ارتباط هذا الشريط من المعينات، في الشارع المركزي، بالمآذن، فإن النموذج المتخذ سوف يكون ما عليه مسجد حسان بالرباط؛ وفوق هذه الأشرطة نجد نافذتي برج الأجراس ذوات العقود الحدودية الحادة بعض الشيء وغير

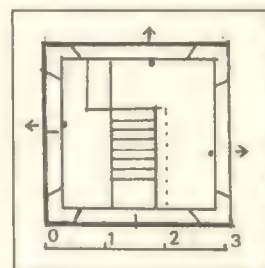
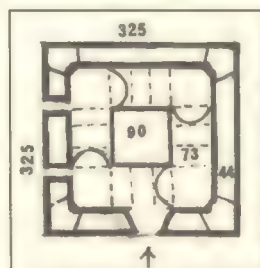
وفي المعبد اليهودي سانتا ماريا لابلانكا بطليطلة. وبناء على ما نراه في هذه النوافذ الجيدة الإخراج وذات التقنية العربية الخالصة نقول إن العرفاء الذين قاموا بالتصميم كانوا من المورو الخاضعين للمسيحيين، وهذا درس ينبغي أن نضعه في الحسبان عندما نتأمل الفن المدجن الطليطلي وكذا عندما نرى برج سانتا كاتالينا دي إشبيلية. بدهي الطابع الموحد الذي عليه نوافذ سان ماركوس، وبلي ذلك وجود قطاع العقود الزخرفية المفصصة أو المتعددة الخطوط المتقاطعة فيما بينها والتي تتوج الطابق الأول، ومع ذلك يساورنا الشك في ما إذا كان الطابق الثاني، الذي أضيف بعد ذلك بزمان، قد حل محل آخر ذي مخطط صغير على شاكلة مثذنة جرت تهيئتها لتكون برج أجراس، وهذا هو الاحتمال الأقوى؛ غير أننا نستغرب أن نرى مثل هذا الإحلال أيضاً في برج كنيسة أومنيوم سانتوروم (لوحة مجدمة 52)، غير أن الطابق المخصص للأجراس هنا يندمج تماماً مع الطابق الأول مثلما هو الحال في الأبراج الطليطلية، وبذلك نخرج بخلاصة بدئية تقول إن برج سان ماركوس كان ذا بناء يشبه الجرس، وربما هُدم بسبب زلزال، وإذا ما كان ذلك الزلزال هو الذي وقع عام 1356م فإن ذلك يعطي مساحة للاعتقاد بأن البرج محل الدراسة قد شيد قبل ذلك العام بزمان. هناك مؤشرات مهمة تفيد بأن برج سان ماركوس لم يكن مناراً، بغض النظر عن أنه ملتصق بمبنى الكنيسة، كما توجد بعض التيجان التي جرى نحتها، بعضها ذا طابع قوطي، قام بتحليلها تورس بالباس، وكذا بعض الأعمدة الصغيرة ذات الحلية المعمارية نصف الأسطوانية، من الآخر، التي توجد في بعض النوافذ وهذه كلها لا علاقة لها بالفن الموحد.

من ناحية أخرى يمكن أن نضع في الحسبان اعتبارات ثانوية وهي ما إذا كانت عملية تحويل البرج من منار إلى برج أجراس قد بدأت في طليطلة قبل إشبيلية، وهذا ما نميل إليه لأسباب تتعلق بالتسلسل التاريخي،

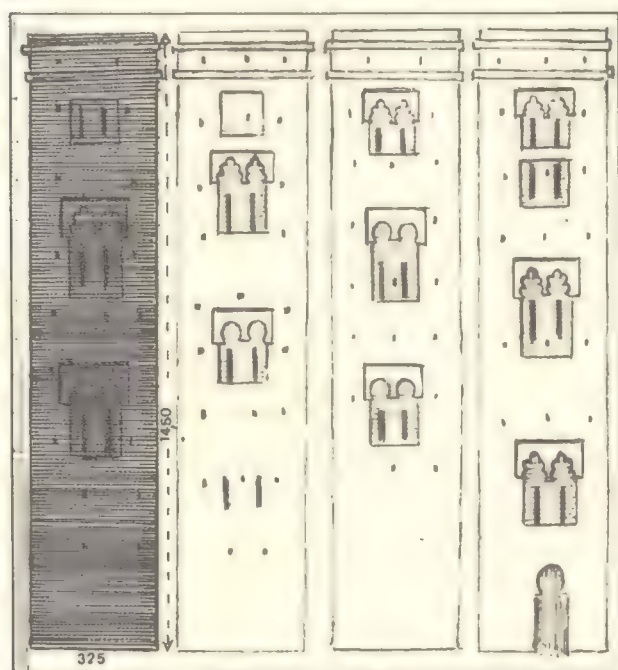


4

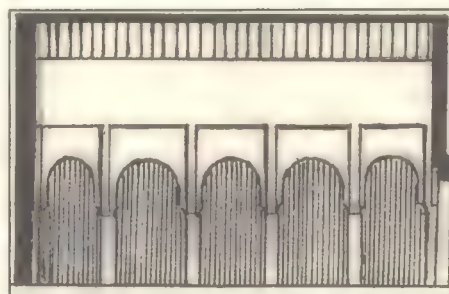
3



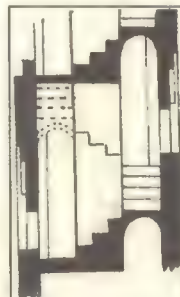
5



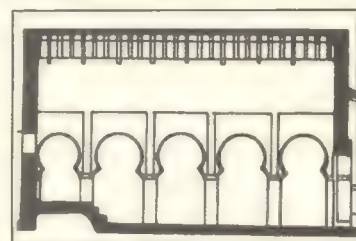
7



6



8



لوحة مجمعة 47:
مسجد Cuatrohabitاس (أو السكان الأربعة) في إشبيلية.



2



1



4



3

لوحة مجمعة 48:
مسجد Cuatrohabitas، المئذنة.



1

3



2



لوحة مجمعة 49:
مسجد Cuatrohabitas. المئذنة.



الأجراس كما هو، حيث أضيفت «قبة» مربعة المخطط من الأجر. وللبرج وزرات من العجاجة وتتوجه، من أعلى، شرافات ذات مسننات حادة مثلما هو الحال في صحن المسجد الجامع الإشبيلي، ويلاحظ أن توزيع العقود مختلف في الواجهات الأربع، وربما لهذا يصبح البرج بعيداً عن المنارات المحلية. ولما كانت العقود منبثقة من عقود الخير الدا فإن أغلبها هو العقود المفصصة، المديّة ذات الفصوص الخمسة، سواء كانت بمفردها أو ثنائية، ويضم هذا الصنف الأخير طناً عاماً وعقدة أو ميماً في المفتاح؛ غير أن العقد الأكثر أهمية هو الرقم (3) الذي يمكن اعتباره صورة طبق الأصل من نافذة في الخير الدا (لوحة مجمعة 29: 6)؛ هناك عقد آخر يتجاوز كونه عقداً مديّاً ليصبح بيضاً (5) وهو عقد له سابتان، إحداهما في الخير الدا بينما الأخرى في مسجد مرتولة الموحدي (البرتغال). وبالنسبة «للقبّة» المشار إليها نجد العقد الحدي الحاد يتكرر ويضم تحته مزاغل (8)، ويتكرر في البرج (9)؛ أما في المذبح الصغير للكنيسة هناك عقود ذات فصوص خمسة مديّة على شكل خطاطيف (6) سيراً في هذا على ما نجده في بعض عقود الخير الدا (لوحة مجمعة 29: 7) كما نراها أيضاً في سان ماركوس. تضم واجهة البرج (2) مجموعة من ثلاث نوافذ مطموسة على مستويات مختلفة، وهذا برهان على أن هذه العقود الإشبيلية تحاكي المنارات ولكن بدرجة كبيرة من الحرية، ومع هذا فإن الشكل العام للعقد هو على نمط الخير الدا بالكامل.

لوحة مجمعة 54: من 1 إلى 4 برج سانتا مارينا، وهي كنيسة يرى جومث راموس أنها ترجع إلى النصف الثاني من القرن الثالث عشر، مكونة من بلاطات ثلاث، كما أن البرج جرت إقامته بعد ذلك إلى جوار المبنى، في المقدمة، وبالتحديد بجوار بلاطة «الإنجيل» (1). أما الجرس المتوج بالشرافات المسننة الحادة فله

الحقيقية، ويحيط بها طنف غائر، وخاص بكل عقد، ذو شكل طليطي واضح، وهناك أيضاً رُفرف أو رفارف ذوات كوابيل تسير على الشاكلة الموحدة التي نجدها في صحن المسجد الجامع في المدينة. أما بالنسبة للنوافذ فتجد أن واحدة منهما تطل على الشارع وقد جرت عليها يد الترميم وأعيد بناء النافذة الداخلية. تتسم النافذة التي توجد في واجهة الكنيسة (5) بالثراء الفني، وإذا ما استثنينا بعض التفاصيل فإنها تذكرنا بصورة النوافذ في الطابق السفلي، الواجهة الشرقية، للخير الدا (لوحة مجمعة 29: 7)؛ يتغير العقد الكبير متعدد الفصوص الذي نراه في هذا المبنى الأخير ليكون عقداً حديّاً حاداً، أما العقد الداخلي فهو مفصّص مديّب مثل عقود أخرى في قاعدة الخير الدا، لكنه غير ذلك في منار الرباط. تزين الطبلات أطباق نجمية من الزليج المزجج والملون مثلما هو الحال في الطابق الثاني من برج الذهب، وهذا نموذج لم نجد له مثيلاً حتى الآن في المنارات، أو الأندلسية منها على الأقل. رأينا في شمال أفريقيا أشرطة من التكسيات في الأجزاء العليا لكل من منار الكتبية ومنار مسجد القصبة بمرّاكش، ثم بعد ذلك يظهر زليج في طبلات عقود مآذن تلمسان وفاس التي ترجع إلى القرنين الثالث عشر والرابع عشر؛ وهنا ليس من المستبعد إن كان هناك في إشبيلية منارات فيها هذا الصنف من الزخارف، وهذا ما يمكن أن نستنتج من الزليج الذي يوجد في أبراج أرغن الذي يبدو أنه ذو أصول أندلسية ترجع إلى القرن الرابع عشر وليس إلى الثالث عشر. يلاحظ أن نمط النافذة في كنيسة أومنيوم سانتوروم (5) يشبه جزئياً نوافذ كاستيخا دي ثلهرة Talhara في بلدة «بناء قسوم» (8)، وقد درسها نورس بالباس على احتمال أنها نماذج موحدة.

لوحة مجمعة 53: برج آخر يتسم بالأهمية في إشبيلية - هو برج سانتا كاتالينا، وقد وصلنا بموضع



خارج الأسوار، وهي كنيسة من أقدم الكنائس في إشبيلية (أنجولو إنيجث)، وقد ظل البناء الرئيسي لها المشيد بالأجر وبطريقة فيها عناية واضحة قائماً، وفيه عدة نوافذ، غير أن العقود هذه المرة إما مفردة أو مزدوجة، إما حدوية حادة أو مفصصة ذات ملف غائر، ولو أن ذلك دون ازدواجية؛ نجد الصنف الأول في الواجهة الشرقية للخيرالدا. ينسب المقدر رقم (8) إلى كنيسة سانتا لوثيا وهو ذو خمسة فصوص وملحق قائم الزاوية بدلاً من الشكل الأسطواني في المفتاح، سيراً في هذا على الأسلوب الذي عليه عقود برج الذهب، يلاحظ أن الطنف ذا ثنيات. وإذا ما نظرنا إلى ما عرضناه حتى الآن من مظاهر الفن المدجّن الإشبيلي نجد أن العقد المفصص غالباً ما يتكون من خمسة أو سبعة فصوص منبثقة من العقود الأكثر بساطة في الخيرالدا، ومن المعروف أن العقد ذا الفصوص الثلاثة غير موجود في الخيرالدا، وهو الآن على النسيان. هذه الأعداد من الفصوص كانت من الجوانب الأكثر تقدراً في عقود طليطلة، وهنا نجد إضافة عقد مكون من تسعة فصوص، نراه في منارات كل من الكتبية ومسجد حسان بالرباط، غير أننا سوف نراه في إشبيلية في برج سان بدرو فقط.

لوحة 55: برج كنيسة سان بدرو؛ يلاحظ أن المبنى الرئيسي من الأجر وفي واجهاته، في المركز، هناك عقود متراكبة، نراها في الواجهة الرئيسية وقد بلغ عددها أربعة وبالتالي فهذه نمطية تم السير عليها بحذافيرها مقارنة بالأبراج التي جرى دراستها؛ ومن حيث المبدأ يمكن ربطه بمآذن لمساجد شيدت في عصر بني مرين في المغرب؛ كما لا يوجد مثل هذا الصنف من الأبراج في طليطلة أو إقليمها؛ أما في أرغن، فهناك نموذج مماثل يتمثل في برج سانتو دومنغو دي سيلوس في دروكة؛ الملف ذو التجمعات موجود في عقود البرج الإشبيلي كافة، وهو طنف العقود العاتقة في النوافذ الرئيسية في الخيرالدا مع وجود الميم أو العقدة في

نافذة يبدو أنها جرت عليها يد الترميم، وفي الأسفل هناك عقود ثلاثة أكبرها أسطوياً وهو عقد يضم عقداً آخر مدبباً غائراً، وما يميز هذه العقود هو أن لكل عقد طنفه المزدوج، على شاكلة ما نرى في الخيرالدا. بالنسبة لموضوع الطنف الفردي في ثلاثة عقود متوالية أو في مجموعة تصل إلى ثلاثة فإننا لا نجده في ذلك البرج (إن نرى عقدين في أعلى الواجهة الداخلية لباب الففران في صحن المسجد الجامع، لوحة مجمعة 12: 4، وكذلك في منار مسجد الكتبية، وكذلك في برج أجراس كنيسة أومنيوم سانتووروم). نرى أيضاً مجموعة العقود الثلاثية مع طنفها في قبة الباروديين المرابطية بمراكش ومنارة مسجد شمال (لوحة مجمعة 42: 9) ومنار مسجد حسان بالرباط (لوحة مجمعة 37: 3-N) وفي إفريز فوق أبواب سور مدينة لبلة (لوحة مجمعة 46-1: 7). تضم طليطلة العقود الثلاثية نفسها مع الطنف الفردي في الطابق المخصص للأجراس في كل من برج سان رومان، وسانتو توميه، وقد سبق أن قلت إنهما، في نظري، يتواءمان مع التأثيرات الموحّدية. وإذا ما كانت هذه النمطية من العقود لا توجد في الخيرالدا فإن الأمر يدفعنا إلى التفكير فيما إذا كانت - أي تلك المجموعة - مستمدة من منارات إشبيلية زالت من الوجود، أم لا. إن نسبة برج سانتا كاتالينا للفن المدجّن، بغض النظر عن ضخامته وعن وجود المخطط نفسه بالنسبة للطابقين، إنما تستند إلى أنصاف أبدان الأعمدة التي نجدها في العقود الجانبية وهنا علينا أن نضيف عقداً صغيراً آخر من ثلاثة فصوص (4) رأيناه في واجهة سان ماركوس. هناك جديد نجده في برج سانتا مارينا، على شاكلة ما نجده في عقود أخرى في المدينة، وهو وجود الكتل الحجرية كدعامات في الأركان حتى ارتفاع معين مثلما هو الحال في برج الذهب.

لوحة مجمعة 54، 5، 6، 7: سانتا أنا دي تريانا،



وهو يمثل السمة الرئيسية وهي أن العقد الخارجي يضم فصوصاً تسعة بدلاً من سبعة نراها في الكتيبة، ومعنى أننا نرى في هذا المكان، وليس في الخير الدا، كلا العقدين مجتمعين مما يجعلنا نفكر أنه منبثق من مثذنة أحد المساجد الإشبيلية. من جهة ثانية نقول إن الفصوص التسعة في برج سان بدرو، غير موجودة في الكتيبة والخير الدا، لكنها توجد في منار الرباط (لوحة مجمعة 38: N-4) رغم أن ذلك بدون صيغة العقد الحدوي الحاد الداخلي؛ ويقودنا هذا الموضوع بأكمله إلى طليطلة، وقد أشرنا في الفصل الثالث من هذا الكتاب إلى غلبة العقود المزدوجة من الصنف الذي نجده في الكتيبة، فالعقد الخارجي من فصوص سبعة (لوحة مجمعة 35: 0-4) كما أن نمط العقد الذي نقوم بتحليله، في سان بدرو، من فصوص تسعة (انظر، بالنسبة للعقد الطليطلية، اللوحة المجمعة 10 في الفصل الثالث). أخلص من كل هذا إلى القول بأن طليطلة تلقت تأثيرات موحّدة منبثقة من الفن في الشمال الأفريقي والإشبيلي، ويتمثل أبرز ما في تأثير هذا الأخير في نافذة سان بدرو؛ هناك النمط الأول المكون من فصوص سبعة نجده في طليطلة خلال النصف الأول من القرن الثالث عشر (كنيسة سان رومان والمعبد اليهودي سانتا ماريا لابلاتكا)، أما النمط الثاني فهو من تسعة فصوص، نجده في مذبح مسجد الباب المردوم، وهنا أرى أنه يرجع إلى منتصف ذلك القرن. نواصل حديثنا عن طليطلة لنجد أن العقد المفصص المدبّب، من صنف عقود الخير الدا، قائم في برج تابع لدير سانتا أورسولا، وقد شهدته لأول مرة بالبينا مارتث كافيرو (انظر اللوحة المجمعة 60: 14، الفصل الثالث)، وربما يتوافق زمنياً مع عقد مماثل في الواجهة الحجرية لقصر تورديسياس المدجّن (ق 14).

لوحة مجمعة 56: منوعات: 1، 2، 3؛ هي عقود في برج كنيسة سان لورنثو دي إشبيلية، وهي عقود

المفتاح. أضف إلى ذلك أن النافذة المزدوجة (3) تجعل البرج قريباً من برج سان ماركوس، إذ يلاحظ في كلتا الحاليتين وجود أنصاف أبدان أعمدة، أو مشيدة من الآجر الموضوع على وجهه؛ في هذا العقد، (3) نجد أن حدائر العقد العاتق وحدائر النافذة المزدوجة تقع على المستوى نفسه، وقد بدأت هذه السمة مشوارها مع منار مسجد الكتيبة، وغير موجودة في الخير الدا. هناك أهمية خاصة للعقود (4) (6) (7) (9)، فأولها مكون من فصوص سبعة يضم تحته عقداً مدبّباً دون الانحناء المرتفع للشكل الحدوي، وهو غير موجود في الخير الدا وفي منار الكتيبة والرباط، غير أننا نعثّر عليه في ضريح في شالا بالرباط، (ق 14)، ضمن الزخارف الحجرية في الواجهة الخارجية الرئيسية؛ والعقد رقم (6) هو شكل مصغّر من العقد المتمدّد المخلوط في الخير الدا، وهو على ما يبدو العقد الوحيد في إطار الفن المدجّن في إشبيلية بينما نراه أكثر من مرة في طليطلة؛ تنتقل إلى العقد رقم (9)، فهو عقد له مقياس مزدوج، إذ إن الأكبر الموجود نحو الخارج هو صورة، على طريقة العقد المسنّن العاتق الذي نراه في نوافذ الخير الدا، مع الفارق وهو أن العقود الثلاثة في سان بدرو مجتمعة تتفق في أن خط الحدائر فيها على المستوى نفسه؛ وحتى نكون أكثر دقة فإن المسنّنات في العقد الكبير مماثلة لمسنّنات في عقد نافذة في الواجهة الغربية من منار الكتيبة (لوحة مجمعة 35: 0-2)؛ نجد بعد ذلك رقم (5) ورقم (9)، العقد المفصّص المدبّب، مثلما هو الحال في واجهة كنيسة سان ماركوس وسانتا كاتالينا، وهذا ما شهدناه وقد انبثق في الأساس في الخير الدا ومن الطابق العلوي في برج الذهب.

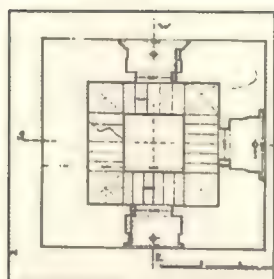
يتسم العقد رقم (7) بأنه ذو أهمية، وهو عقد حدوي يقع تحت عقد مفصّص، حدائره على المستوى نفسه وهذا ما لم نره في الخير الدا، لكنه موجود في منار مسجد الكتيبة (لوحة مجمعة 35: 0-4، 0-5). نجده أيضاً أن برج سان بدرو فيه هذا النمط من العقود



من الأجر في إشبيلية؛ نرى هذا النمط قبل ذلك متمثلاً في شرافات منارة المسجد الرئيسي في قسبة عديّة بالرباط وفي منار المسجد الأبيض بفاس (انظر لوحة مجمعة 5، الفصل الأول). يلاحظ أن النافذة الوحيدة الموجودة في الأعلى تماثل تلك الأخرى الموجودة في الجزء العلوي لكل من برج سان لورنثو وسان ديونيسيوس وسانتا ماريّا في إشبيلية، أما النافذة التي توجد في الطابق الثاني، حيث نرى عقداً مدبباً يحيط بعقدين توأمين حدويين فتكمن أهميتها في العمود الصغير والحدائر الرخامية الخاصة به حيث إنها قطع قوطية جرت الإفادة منها وكانت في دار عبادة سابقة على دخول الإسلام ثم حل محلها مسجد يرجع إلى القرن الثاني عشر وهو مسجد لازال قائماً حتى الآن ولكن بشكل جزئي. عكس ذلك تماماً هو ما يحدث للأبراج الباقية في إقليم الأندلس، بما في ذلك أبراج إشبيلية، التي لا نرى فيها أية قطعة قديمة أو عربية جرت الإفادة منها مرة أخرى باستثناء الخيرالدا.

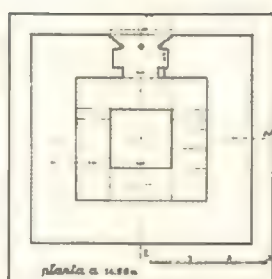
لوحة مجمعة 57: برج سانتياجو في ملقة؛ لما لم يكن في إشبيلية برج واجهاته الأربع مزخرفة بالكامل من أسفل إلى أعلى، بالمعينات المصممة من الأجر - حيث نرى ذلك ولكن بشكل مصغر في برج أورنيوم سانكتوروم - فإن البرج الملقب، الذي يرجع لعصر متأخر، يرتبط بمئذنتين في محافظة ملقة، إحداهما مئذنة أرشيث ومئذنة سالارس، وهما مئذنتان درسهما م.د. أجيلار وترتبط المئذنتان بمأذن مسجد تلمسان خلال القرنين الثالث عشر والرابع عشر (المسجد الجامع سيدي علوي ومسجد ندروما إضافة إلى أمثلة أخرى). ما نستوحشه في بعض هذه المآذن الأفريقية وفي برج سانتياجو في ملقة هو شريط العقود الزخرفية أعلى الطابق الأول، طبقاً لما شهدناه في سان ماركوس دي إشبيلية، لكنه يوجد في مئذنة مسجد أرشيث كواحدة من السمات التي تدل على أصوله الإسلامية، غير أن الزخرفة هذه المرة تتكون من

حدوية حادة بسيطة؛ 4: نموذج لبرج مدجن من النمط الإشبيلي في كنيسة حصن أرائينا (ويلبه) وهي عبارة عن تقليد حر للأشرطة الجانبية ذات المعينات في الخيرالدا. ربما إذا ما استثنينا هذا النموذج في ويلبه وجدنا أن أحد الأبراج المهمة في إقليم الأندلس هو ذلك البرج الحجري المسمى سان ديونيسيوس في شريش، الذي جرى التفكير عند بنائه في جعله برج مطلاع أكثر من كونه برج أجراس (5)، (6)، (7)، وهذا ما يراه أنجولو أنييث، ألحق هذا البرج خلال القرن الخامس عشر بكنيسة سابقة عليه في البناء؛ وتتركز الأهمية الرئيسية له في الشكل الذي عليه عقود النوافذ، وهو يشبه بعض الشيء ما عليه برج سانتا كاتالينا الإشبيلي؛ وتتوافق نوافذهما، ذوات العقد الواحد أو المزدوج، في أن هذا الصنف الثاني من العقود، مثل رقم 4 الخاص بسان بدرو دي إشبيلية، هي عقود مدببة ومطموسة تحيط بها عقود أخرى من فصوص خمسة ومستنقات أو أشرطة ومستنقات في الوسط مثلما هو الحال في رقم (9) في برج سان بدرو دي إشبيلية. ومن العناصر الجديدة المهمة نجد أن الطنف يضم على امتداده سلسلة فيها أطباق نجمية بارزة في الزوايا، وهذه الأخيرة نراها بشكل تنويهي في نوافذ الواجهة الداخلية شمال صحن المسجد الموحدي في إشبيلية (لوحة مجمعة 12: 4)، وهي أطباق نجمية مماثلة عملياً لتلك التي نراها في عقد كنيسة «نويستراسنيورا دي إيدرا دي كونستانتيانا» (إشبيلية). هذه العقود التي نجدها في شريش يجب دراستها ومعها عقود أخرى في باب الفيران في صحن المسجد الجامع بقرطبة، الذي هو - أي الباب - إسهام إنريكي الثاني. نجد في نهاية المطاف البرج رقم (8) في المسجد الكنيسة سانتا ماريّا دي لا غرناطة في لبلّة، وهو برج سميك يضم داخله مئذنة لمسجد قديم. ينقسم البرج إلى ثلاثة طوابق من خلال أشرطة أفقية بارزة، أعلاها تتوجه شرافات ذات أسنان حادة ملتصقة بالحواجز، وهي النمطية المعتادة في مبانى



E-2

O-2

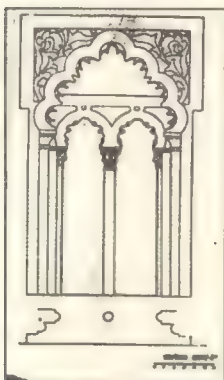


E-1

O-1

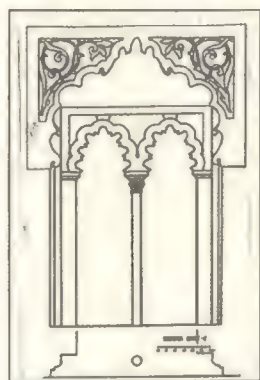


E



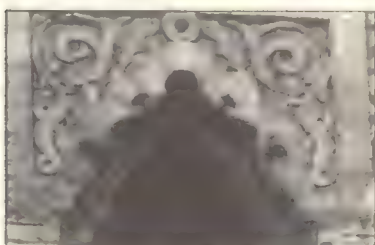
A

O-3



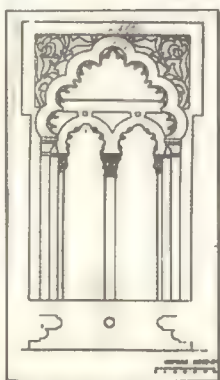
A

O-3



A

O-3



A

O-3

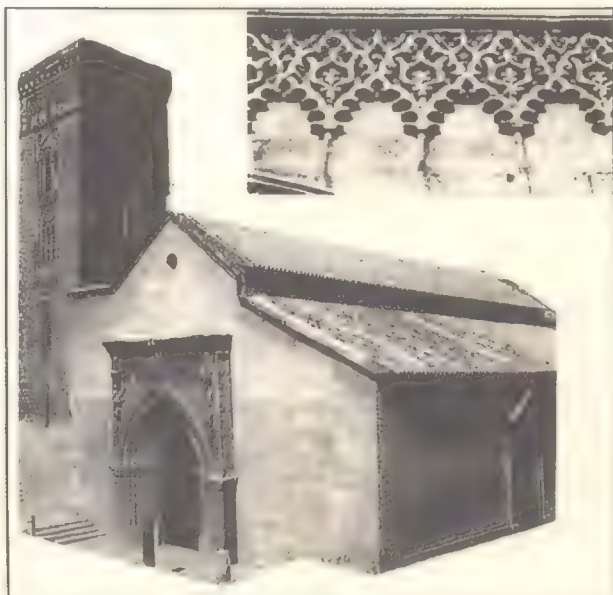


O



E

B



لوحة مجمعة 50:

كنيسة سان ماركوس المدجنة - إشبيلية.



E



لوحة مجمعة 51:
برج سان ماركوس في إشبيلية.



عقود حدوية متقاطعة، وهذا ما نفتقده في إشبيلية، في الكنائس على الأقل. نلاحظ أن باب سانتاجو دي ملقة (3) ذا العقود المدببة والشبهانات من الأجر يشبه ما عليه باب كنيسة سان بايلودي «حصن القصر» (إشبيلية) (A)، حيث إن طبقات العقود في كلا البابين مزخرفة بالتشبيكات، كما أن الباب الملقى يضم هذه الوحدة الزخرفية من الزليج المزجج.

وتلخيصاً لكل ما سبق نقول إن إقليم الأندلس كان يضم في البداية منارات أو أبراجاً تقوم بدور المنارات، زالت من إشبيلية ما عدا نموذج مسجد Cuatrohabitats (أو السكان الأربعة)، ثم جاءت بعد ذلك الأبراج المدجّنة في باطقة التي سوف تتأخى مع المآذن مثلما هو الحال في طليطلة، حتى وصل الأمر في أن بعض هذه الأبراج جرى اعتبارها على أنها أبراج إسلامية. في هذا السياق أيضاً نجد الأبراج الأوغنية تسير، حيث هناك تشابه بين ما هو عربي وما هو مدجن، إذ نلاحظ توافقاً في العقود التي تسافر من برج إلى آخر غير أن الرابطة الأساسية لها جميعاً هي تلك المنارات الموحّدية الكبرى؛ كما أن هذا الامتداد الذي يبدأ من هذه الأخيرة، من حيث العقود المتعددة الأنماط في الأبراج المدجّنة، إنما هو واقع ثابت يستحق أن نطلق عليه «الفن العربي الجديد» خاصة في طليطلة وأرغن، ذلك أنه يبدو أن المئذنة في إقليم الأندلس كانت ذات استمرارية، من حيث التطور، على يد المدجنين المحليين، وهنا يمكن لي أن أغامر وأقول إنها، بنض النظر عن الخيال، ظلت في باطقة حيث نرى مآذن صغرى ذات أنماط مختلفة سواء في المخطط أو شكل النوافذ وهذا ما يؤكد ما عليه مسجد Cuatrohabitats (السكان الأربعة)، وسان خوان دي غرناطة وسان سباستيان دي رنדה ومسجد قصبية شريش ومئذنتا أرشث وسالارس، إذ هما المئذنتان الوحيدتان الباقيتان حتى اليوم في أراضي إقليم الأندلس. وإذا ما كانت المنارات عديدة في إشبيلية، أخذين في الحسبان وجودها في الأربطة

المتواضعة، مثل غرناطة، طبقاً لكتاب الأحباس، فلا شيء يحول دون التفكير في أن الأبراج أو المنارات الإسلامية التي زالت من الوجود ربما تتوافق مع نمطين من أنماط الأبراج أولهما: المئذنة المزخرفة، وثانيهما المئذنة الملساء، وهذا النمط الأخير ربما كان مصحوباً بنوافذ في نهاية الطابق الأول، حسبما نرى ذلك في مئذنة مسجد توزور (تونس)، التي ترجع لعصر متأخر، والمشيدة من الأجر مع وزرة من الكتل الحجرية، وقد شيدها أندلسيون هاجروا إلى هذه الأستقاع، كما يمكن أن نذكر في هذا المقام مآذن متواضعة مغربية أقيمت في مساجد صغرى مثل مساجد الروابط (انظر لوحات 5، 6، 7 من الفصل الأول).

1 - الأضرحة،

جرى إثراء الكنائس القديمة في إشبيلية بقياب أضرحة منتشرة هنا وهناك وقد شيدت في زمن لاحق وهي: سانتا مارينا، ضريحان، وسان ميغل وسان بدرو، ودير سان بدرو وسانتا كاتالينا وسان استبان والضريح الذي جرت إضافته إلى قاعدة برج سان ماركوس. وهذه الأضرحة تعتبر نماذج لأخرى أندلسية في كل من لبريخا إذ نجد سانتا ماريا دي أولبله، وفي ويلبه نجد ضريح أو مصلى سان بدرو وضريح كنيسة سان بارتولوميه في بيالبا دي ألكور؛ ومن المهم أن نقوم بتقييمها حسب بنيتها: شبه مستديرة، أو بيضاوية، أو مشطوفة أو مضلعة، وأكثرها لفتاً للانتباه تلك التي تضم زخارف عبارة عن أطباق نجمية وتقوم على أربع مناطق انتقال مشطوفة حيث تتقاطع عقودها مع أربعة أخرى مطموسة توجد في الحوائط الملاصقة (لوحة مجمعة 58)؛ ومن حيث المبدأ نقول إن هذا النمط من القباب (انظر الفصل السادس، لوحة مجمعة 39-1) الذي ترجع أصوله إلى العمارة الموحّدية، رغم أن أصوله الأولى في تونس، كان له دور مهم في الأبواب والأبراج الحربية والأضرحة والأربطة، سواء كان ذلك في



2 - وضعية المصلى الملكي الذي جرى وضعه في المسجد الجامع بقرطبة (لوحة مجمعة 59، 60)؛

يمكن القول بأن هذه القبة موحّدية أنشأها مدجنون قرطبيون أو عرفاء نصريون قدموا من غرناطة خلال القرن الثالث عشر، وهذا، في نظري، تناقض، فقد تعدّدت عن هذا المصلى على أنه عمل من الأعمال القمّة معمارياً في كتابي «العمارة في الأندلس» عمارة القصور (الجزء الثالث من هذه السلسلة، «العمارة في الأندلس»)، وقلت: يتجلى الفن المدجن خلال القرن الرابع عشر في كل من هذا المصلى وفي القصر المدجن لهدرو الأول في الكاثاردي إشبيلية، وقد أقيم المبنى الأول من هذين في عصر إنريكي الثاني وسط المسجد الجامع بقرطبة، كما أننا ندرس هذا المصلى كجزء جوهري من العمارة الملكية، ففيه من العناصر التي تتوافق مع ماهية القبة الملكية الإسلامية في القصور، غير أن القبة هنا أقيمت في صورة ضريح للملك ألفونسو الحادي عشر، وأنسبها ابنه إنريكي الثاني عام 1372م، بعد وفاة أخيه غير الشقيق بدرو (1369م) غير أن الرغبة في إقامة القبة في هذا المكان واستخدامه كمدفن كانت بناء على إرادة والده طبقاً لما ورد في الوصية، وبالتالي فإن فكرة المصلى كانت ثمرة حب ما هو عربي عند الملك الذي انتصر في معركة سالادو Salado، ونفذ الوصية ابنه بالاستعانة بالفنانين الذين ينسبون إلى نفس عائلة العرفاء الإشبيليين الذين تولوا زخرفة «صالة المدل» وقصر بدرو الأول في الكاثاردي إشبيلية. نحن إذن أمام ملك (ألفونسو الحادي عشر) يعني ويوصي بأن تدفن جثته في ضريح أوقبة قام ببنائها عرب، وهذا تقليد أمين لما قام به أبو الحسن في شالا بالرياطة. أقيمت في هذا المصلى، وبشكل فيه اتساق من أعلى إلى أسفل، تلك القبة ذات الأوتار على الشاكلة التي كانت عليها في عصر الخلافة مع بعض الإضافات التي ترجع إلى العصر الموحد المتأخر، مثل زخارف المقرصات والعقود المفصصة والمعقود

الشمال الأفريقي أو في أرض إقليم الأندلس والبرتغال. كما أن الاحتمال كبير في أن بعض هذه المباني ذات الطابع الديني - ربما كان بعضها على شاكلة ما نراه في مصلى أسونثيون في لاس أوليجاس بيرغش، ومصلى بلين بطليطة - كانت توجد في إشبيلية القرن الثاني عشر، وربما كانت هذه النماذج المثل الذي حدثت هذه المصليات أو الأضرحة المدجّنة؛ ويلاحظ أيضاً أن هذه الأخيرة شهدت كثرة وتعقيداً مكوناً من العناصر الزخرفية الهندسية في بطن العقد، وكانت تتسم في بداية الأمر بأنها أطباق نجمية من ثمانية أطراف، بسيطة، حتى وصلت إلى الشكل الذي نشهده في مصلى سانتا مارينا ومصلى لاما جالينا، يليها اثنتان قشتاليان أصولهما أندلسية وهما القبة ذات الأوتار في «مصلى دوراد» (المصلى الذهبي) في قصر تورديسياس المدجن، والمصلى أو الضريح الذي يوجد في دير لاميوخورادا في أولميدو، ولا شك أن اليد العاملة في هذا وذاك إشبيلية، ذلك أننا لا نجد في طليطة نموذجاً يوضع في الحسبان خلال القرن الرابع عشر. إن اختفاء القبة أو القباب من صدر المسجد الجامع الموحد في إشبيلية يحول دون أن نعرف فيما إذا كان نمط القبة محل التعليق كان موجوداً في المسجد أم لا؛ وعلى أية حال فإن القباب الإشبيلية الأكثر تعقيداً، ذات مناطق الانتقال الأربع الفعلية، إضافة إلى ثماني تكميلية توجد فوقها، منوه بها في القبة ذات الأوتار في المسجد المرابطي في تلمسان ومسجد تازا المريني، حيث تقع كلتا القبتين أمام المحراب، وكذلك الأمر في القباب المضلعة في الحمراء خلال النصف الأول من القرن الرابع عشر. قمتُ بإدراج بعض الأمثلة المعروفة من القباب الإشبيلية في اللوحة المجمعة 58: 1، 2، 3؛ مناطق انتقال لقياب أندلسية؛ 4؛ حصن لبريخا، 5؛ مصلى ماجدالينا؛ 6؛ مصلى لايبداد دي سانتا مارينا؛ 7؛ مصلى سانتا كاتالينا.



أموية فيما هو بنيوي، ونصفها الآخر موحدى استناداً إلى التشبيكات والمقربصات) يمكن أن تكون صدًى لقباب المقربصات التي ربما كانت في المسجد الجامع في إشبيلية خلال القرن الثاني عشر.

أضفت في كتابي «العمارة الإسلامية في الأندلس: عمارة القصور» قائمة تضم الموضوعات الزخرفية الجصية كافة في المصلًى، أعيدها اليوم في اللوحة المبيعة رقم 60 في هذا الكتاب. وقد كتبت آنذاك قائلاً: «إن وجهة النظر هذه (أي وجهة نظر أو نظرية كل من جومث مورينو وتورس بالباس) تتوارى إذا ما نظرنا إلى هذه التأثيرات النصرية خلال القرن الثالث عشر على أنها مجرد أصداء غرناطية تفوص في إطارها الزخارف الجصية المدججة الإشبيلية كافة خلال القرن الرابع عشر. ومن ناحية أخرى، نجد في ذلك المصلًى بدهية الأصداء الموحدية وهي هنا بدرجة أكبر بكثير بالمقارنة بالزخارف الجصية النصرية خلال ذلك القرن، وهي - أي هذه الأصداء الموحدية - ثمرة التغفل الذي كان عليه الفن الموحدى في الزخارف الجصية المدججة الإشبيلية منذ بداياته الأولى، إضافة إلى التقهقر، على المستوى الأسلوبى، الذي نشهده في هذا الفن - الزخرفة الجصية - على مسرح العمارة الملكية لكل من الملك ألفونسو العادي عشر والملك بدرو الأول؛ وفي إطار ما ستسمح به الدراسات في مقتبل الأيام نجد أن بعض جوانب الفن في عصر الخلافة في قرطبة والعصر الموحدى تنفذ إلى الفن المدجج وتفتح

المتعددة الخطوط والنصف أسطوانية وذات الستائر؛ أما في الحوائط فقد جرت الزخرفة بوضع وحدات من المعينات من الطراز الموحدى والنصرى والنقوش الكتابية الكوفية والأشكال التصفية للأسود الرابضة سيراً في هذا على الأسلوب «الطبيعي» الطليطلي؛ هذه الخلاصة الفريدة للفن الإسباني الإسلامي والمدجج التي سجلت بهذه الفخامة في المصلًى الملكي في تاريخ مبكر إنما تقربنا من تعريف ماهية الفن أو العمارة المدججة؛ وحقيقة الأمر يمكن تصنيف هذا المصلًى، وكذا المعابد اليهودية الطليطلية التي ورد ذكرها، على أنه مبنى إسلامي، ومع هذا فهو عمل مدجج ينسب إلى زمنه، (ق 14). وحتى نفهم الفن المدجج علينا أن نضع في الحسبان هذا المصلًى الفريد».

هذه الكلمات التي أوردتها تلقي نظرية جومث مورينو، التي قال بها أيضاً تورس بالباس، والتي تفيد بأن المصلًى هو ثمرة مرحلتين زخرفيتين، حيث الجزء العلوي يرجع إلى القرن الثالث عشر، أي في عصر الملك ألفونسو العاشر، مع إسهام أو مُحَفِّز نصرى، أما الجزء السفلي فهو الذي نشر فيه على نص يشير إلى عام 1372م، وعلى الأسلوب الطليطلي الذي هو من إسهامات إنريكي الثاني. وعموماً فقد ظلت هذه النظرية قائمة ووردت في أبحاث لاحقة حتى يومنا هذا؛ غير أنه بناء على تحليل الزخارف الجصية كافة في المصلًى خرجت باستنتاج يقول يفيد المصلًى كله كان ثمرة زخرفة مرحلة واحدة خلال عصر الملك إنريكي الثاني. وقد دخل في إطار هذا التحليل بعض المباني المدججة المعاصرة والفريدة أيضاً ومنها قصر تورديسياس وصالة العدل وقصر بدرو الأول في الكاثار دي إشبيلية وكذلك معبد الترانستو اليهودي؛ ولا نستبعد في هذا السياق أصداء الفن النصرى في الحمراء. نحن إذن أمام توليفة أو خلاصة الفن الإسباني الإسلامي والفن المدجج الطليطي مع لمحات بارزة من الفن الموحدى متطورة بالبداهة. وقد أشار تورس بالباس إلى أن القبة ذات الأوتار (نصفها ذو أصول



المجال أمام تكهّنات محيرة تتعلق بهذا التوجه إلى القديم: وإذا ما نظرنا إلى هذه العناصر من هذه الزاوية وسلطنا الضوء عليها فإننا نجد أن مباني مدجّنة، أو جزء منها، تجري نسبتها زمنياً إلى القرن الثالث عشر، بينما هي في واقع الأمر ترجع إلى النصف الثاني من القرن التالي وهذا ما نجده في القبة الملكية في قرطبة.

كنت قد عرضت بعد ذلك لمحتوى اللوحة أو القائمة الخاصة بالرسوم بالنسبة للمصلى: 1، 2، 3، 4، 4-1: هي أنماط لمعينات ذات أصول موحدية لكن شكلها غرناطي؛ 1، 2: من الجزء العلوي للمصلى، أما الأجزاء الباقية فهي من القطاع الأسفل، 1-2: القطاع الأسفل؛ 5، 8: شريك به أكانتوس، أسلوب مدجّن؛ 6، 6-1: سلسلة، أسلوب مدجّن متأخر، في الجزء السفلي؛ 6-2: شريط مدجّن إشبيلي، الجزء الأسفل؛ 7، 8: سلاسل مدجّنة من سمات القرن الرابع عشر، 9-2: نمط من السعفات المزدوجة في القطاع العلوي؛ النمط 9-3، 9-0 من زخارف جصّية خارج المصلى، (ق13، 14)؛ 9 - 1: تتويج به ثمرات الأناناس المزدوجة في الجزء العلوي والسفلي، ويرجع في أصوله إلى الأسلوب الموحدى «الطليبعي» في الزخارف الجصّية النصرية والمدجّنة، (ق14)؛ 9: أسطوانة ذات طبق نجمي في طيلات العقود في القطاع العلوي؛ 1-12، 12-2: يلاحظ أن حرف S موحدى في منابت العقود، في القطاع السفلي والعلوي (السابقين: 10، 2-3)، موحدية من القرن الثاني عشر، و(4)

مربني يرجع إلى القرن الرابع عشر 11-1: تاج عمود أملس ذي طابع موحدى، يلاحظ أن النصف العلوي والنصف السفلي متواز مع رقم 11 من واجهة قصر بدرو الأول المدجّن في ألكاثار دي إشبيلية، 11-2: تاج عمود في برج سان ماركوس في إشبيلية؛ 13: شريط، حيث يلاحظ أن الجزء السفلي هو من النمط المدجّن الإشبيلي، (ق14)؛ 14، 5: مسنّفات (هناك رقم 14 من الجزء العلوي، و 15 من الجزء السفلي وكلاهما من الوحدات الزخرفية المعتادة خلال القرنين الثالث عشر والرابع عشر)؛ 16: السعفة مع الأكانتوس، في الجزء العلوي، ولهذا سابقة مباشرة في صالة العدل في ألكاثار دي إشبيلية؛ 17 و 18: القطاع العلوي مع أشكال موازية في المدجّن الإشبيلي في ألكاثار الإشبيلي؛ 19: سعفات ذات طابع موحدى، في القطاعين السفلي والعلوي، وهي وحدات معتادة في الزخارف الجصّية الغرناطية وشرق الأندلس خلال القرن الثالث عشر وفي المدجّن الإشبيلي طوال القرن الرابع عشر؛ 20: سعفة مدبّبة غرناطية، توجد كذلك في المدجّن الطليبطي، (ق14)، لكنها غابت عن القبة الملكية؛ 21: نمط من النقش الكتابي لبعض الألفاظ مثل «البركة» ولفظ الجلالة، في الأجزاء العليا والسفلى، وهي من الوحدات المعتادة في الزخارف الجصّية الغرناطية والمدجّنة خلال القرنين الثالث عشر والرابع عشر؛ 22: شريط هجين في الجزء السفلي، 23: وحدة زخرفية هندسية في المنطقة الوسيط بين القطاعين



2



1



3

6



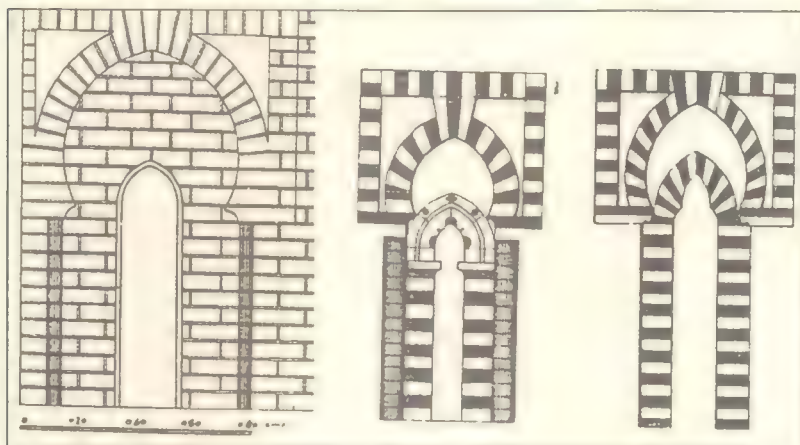
5



4



8



7

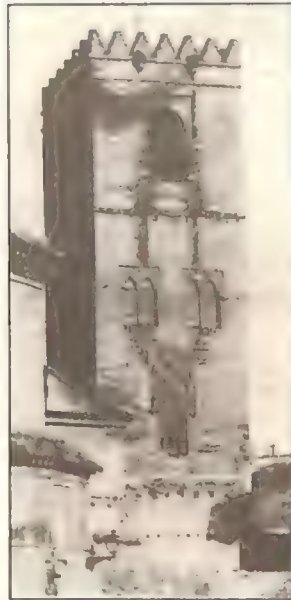


لوحة مجمعة 52:

الكنيسة المدجنة أومنيوم سانكتوروم. إشبيلية.



3



2



1



6



5



4



9



8



7

لوحة مجمعة 53:
البرج المدجن لسانتا كاتالينا. إشبيلية.

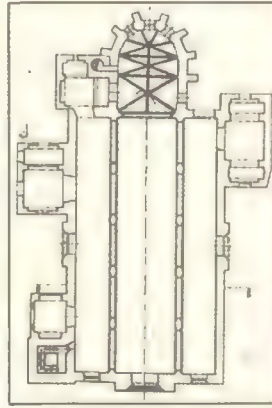


2

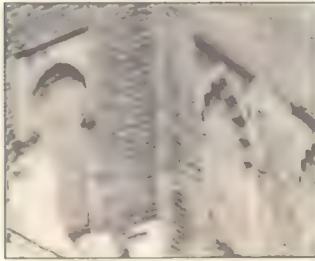
1



4



7



6



5



8



لوحة مجمعة 54:
الأبراج المدجنة: سانتا مارينا وسانتا أنا في إشبيلية.



3



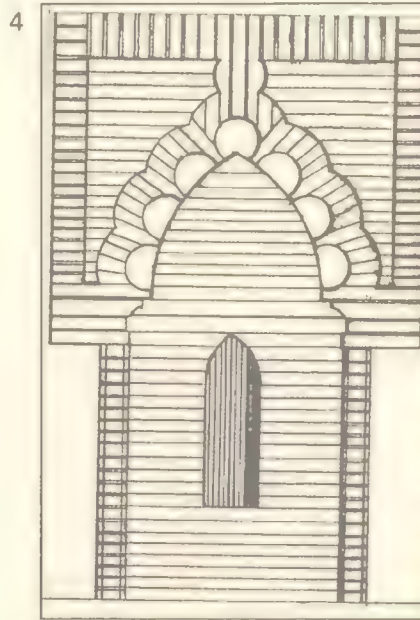
2



1



5



4



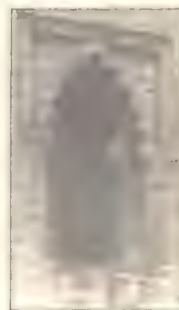
6



9



8



7



لوحة مجمعة 55:

برج سان بدرو، المدجن، إشبيلية.



3



2



1



6



5



4



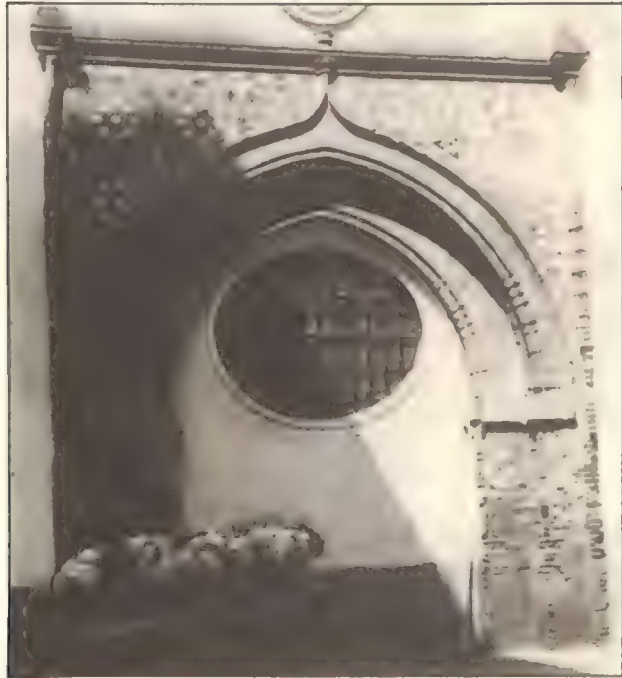
8



7

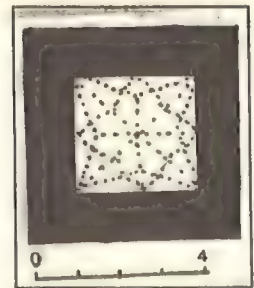
لوحة مجمعة 56:

أبراج مدجنة 1، 2، 3 سان لورنثودي أشبيلية؛ 4: من
حصن أرائينا؛ 5، 6، 7: شريش، 8: لبلة.



3

A



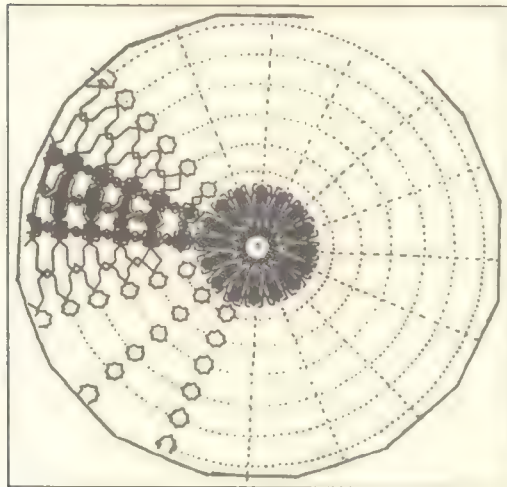
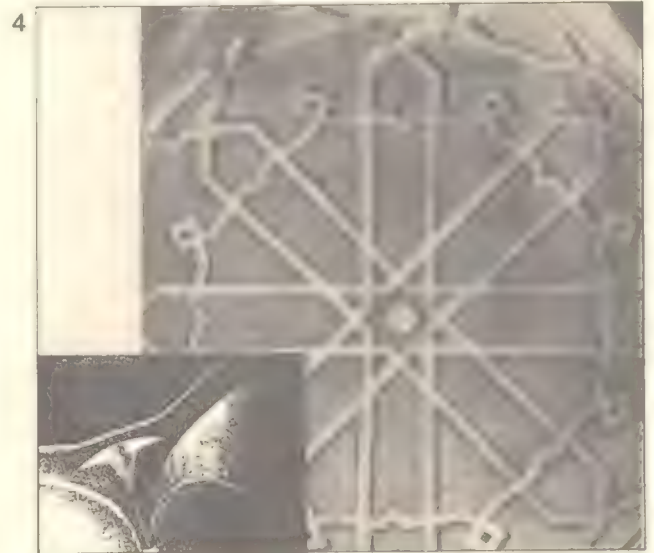
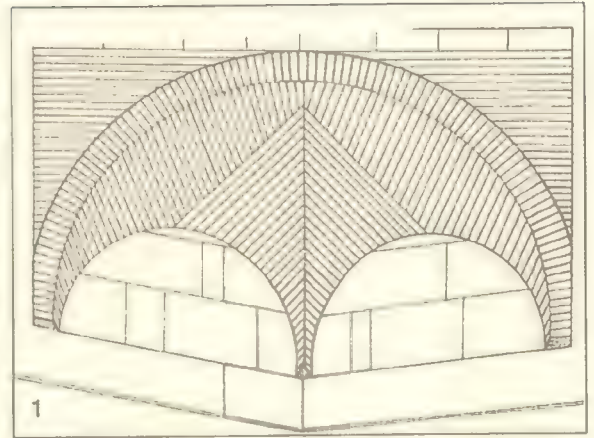
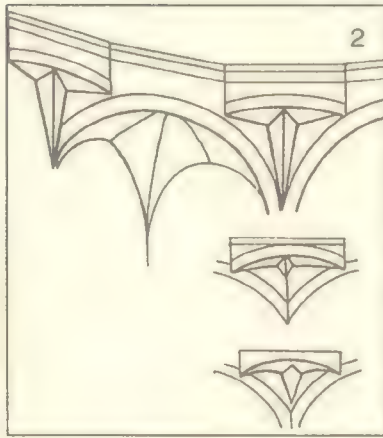
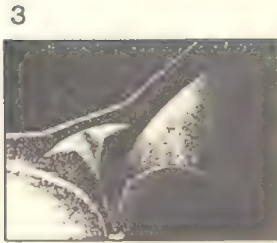
لوحة مجمعة 57:
البرج المدجن سانتياجو، في ملقة.



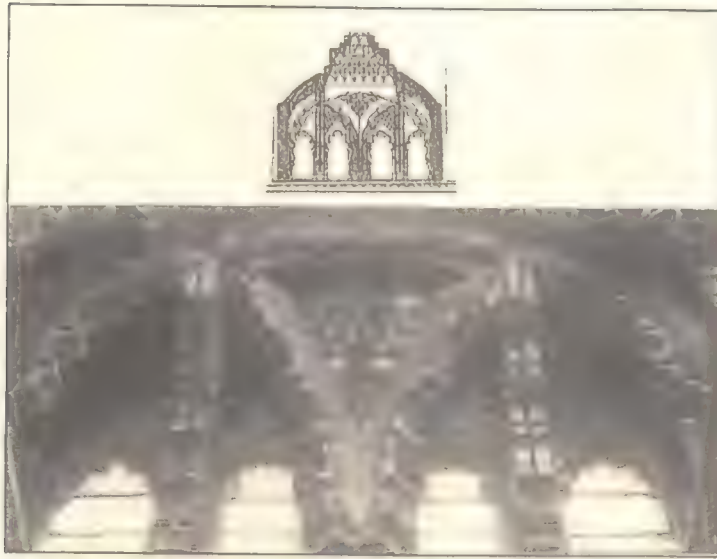
القرن الرابع عشر، ومن أفاريز المقربصات الجصية المدجّنة في طليطلة، (ق13)، (14)؛ F: يد تمسك ببعض النباتات، في المنطقة الوسط بين القطاعين السفلي والعلوي، في إطار الأفاريز العربية وهي مأخوذة من نموذج أو نماذج رمزية معتادة في الزخارف الجصية الطليطلية، (ق14)، وبوائك صحن الوصيفات في الكاثار دي إشبيلية؛ نرى أيضاً التأثيرات الطليطلية في تلك اليد في الزخارف الجصية في الحمراء في عصر محمد الخامس؛ G: في الجزء السفلي نجد مجموعة من العقود المتعددة الخطوط وذات الستائر، طابعها موحد، وهي من الموروث الإشبيلي، إضافة على عقد ذي ستائر في المذبح المعاصر، غير أن التأثير هذه المرة هو غرناطي، وحتى نتمكن من شرح هذا الميل إلى «الموحّدية» بعد زمن الموحّدين، وبالشكل الذي نراه في المصلّى المذكور، لا يسعنا إلا أن نلجأ إلى واجهات قصور تورديسياس، وهي في هذه المرة، من الحجارة (لوحة مجمعة 43: 1). أما بالنسبة إلى النقوش أو الحروف العربية في الزخارف الجصية كافة فإننا نجد أن هذه تضم مفردات مكتوبة بالكوفية مثلما هو الحال بالنسبة للفن المدجّن الأشبيلي ذي الأصول الموحّدية. ويمكن للقارئ أن يرجع إلى اللوحة المجمعة 18: 13 في هذا الفصل ليطلع على المزيد فيما يتعلق بالمقربصات في المصلّى الملكي.

السفلي والعلوي، وهي من الوحدات المألوفة في الزخارف الجصية خلال القرنين الثالث عشر والرابع عشر؛ 24: سعة مزهرة، في القطاعين السفلي والعلوي، مألوفة في الزخارف الجصية الغرناطية والمدجّنة (ق14)».

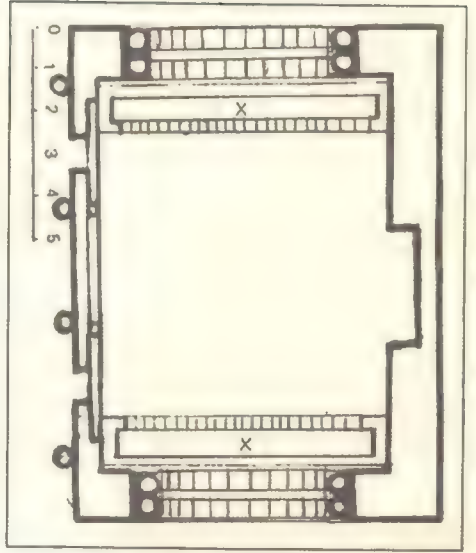
«تكتمل زخارف المصلّى المذكور بالزخارف التالية التي لا توجد في اللوحة: A: إفريز له تنويع علوي، عبارة عن عقود مفصصة متقاطعة سيراً على الأسلوب المتبع في الخيرالد، وله سوابق مباشرة في صالة العدل في الكاثار دي إشبيلية. B: تشبيكات نوافذ مطموسة في الجزء العلوي ولها تكوينات زخرفية هندسية معتادة في التشبيكات الخاصة بالمباني الملكية المدجّنة، (ق14) (لوحة مجمعة 59: 6) (الكاثار دي إشبيلية، ومنزل أوليا في إشبيلية وقصر آل قرطبة في استجة، إضافة إلى منازل مدجّنة مهمة في طليطلة). C: يضم بطن عقود الجزء العلوي زخرفة نباتية ذات أسلوب متكامل، موحّدية الطابع، وهي منبثقة مباشرة من عقود في قصر بدرو الأول في الكاثار دي إشبيلية؛ D: أفاريز من المقربصات في الجزء الأوسط بين القطاعين السفلي والعلوي (لوحة مجمعة 59: 10)، وهي مختلفة عن الأفاريز التي نجدها في قصر الحمراء، ومع ذلك فلها أشكال موازية مباشرة في الزخارف الجصية الإشبيلية والطليطلية، (ق14). E: أنصاف أشكال أسود رابضة وناثّة، حاملة العقود الكبيرة في الجزء العلوي وهي منبثقة من واجهات الكنائس الإشبيلية خلال



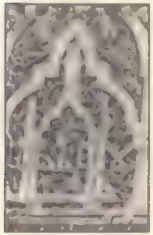
لوحة مجمعة 58:
قباب مزخرفة لمصليات مدجنة في إشبيلية.



2



1



5

4



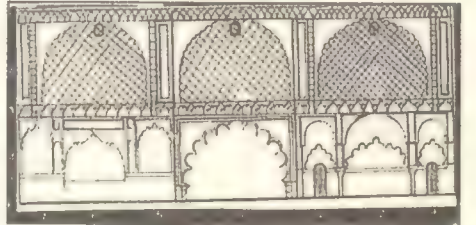
6



3



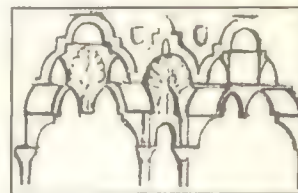
7



8



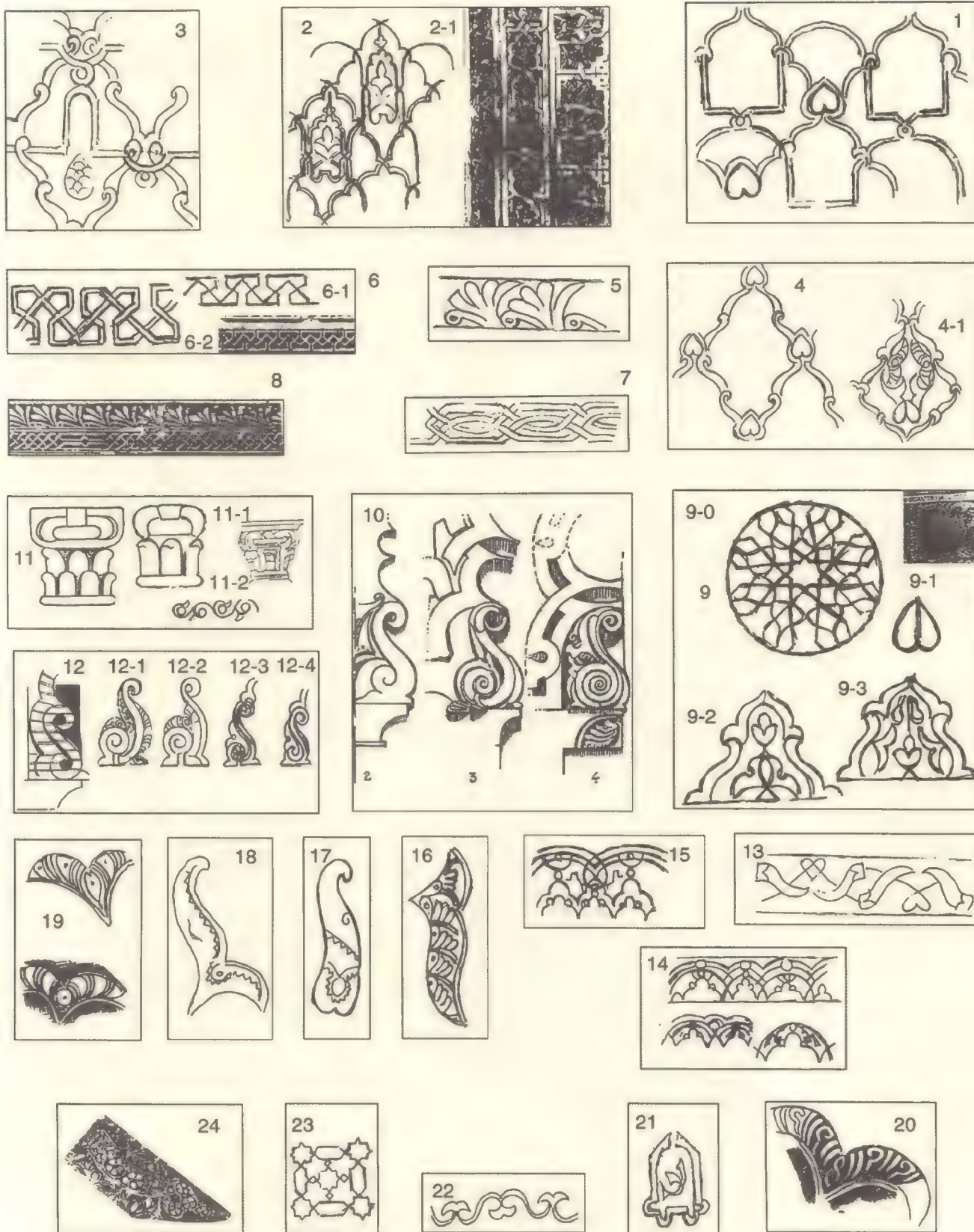
10



9



لوحة مجمعة 59:
المصلى الملكي بقرطبة.



لوحة مجمعة 60:
زخارف جصية في المصلى الملكي بقرطبة.

مسرد لأهم المصطلحات المعمارية

راعيونا أن يكون هذا المسرد الموجز أداة أخرى تساعد على فهم المصطلحات المعمارية والزخرفية. ومن هنا فإننا سرنا على منحى في الترجمة يساعد على المزيد من الاقتراب من النص حيث وضعنا المقترح «الترجمي» إلى جوار المصطلح المكتوب باللغة الأسبانية وذلك في محاولة لتفادي اللبس، كما أننا مدركون أيضاً أن معاني المصطلحات تختلف من عصر لآخر ومن جغرافية لأخرى.

Ábaco	طبلية عمود / فوق التاج
Abrazadera	مفصلة
Acueducto	قناطر المياه
Ajedrezados Decorativos	زخرفة شطرنجية
Al Aire Libre Arco	عقد معلق في الهواء
Albanega	بنيقة العقد / طبلية العقد / الفراغ الكائن بين قوسين
Aleros	رفرف السقف (أي الجزء البارز فوق الحائط)
Alfarje	سقف مسطح
Alfiz	طنف النافذة أو العقد: أي الأطار المحيط بها
Almaizar	متزر: أي الجزء السفلي من الحائط
Almena/Alminilla	شرافة: أي الجزء العلوي فوق الحائط وهو ذو أشكال مختلفة
Almizate	وسط السقوف الخشبية من أعلى / صرة السقف
Almocárabes, O, Mocárabes	مقربصات/ مقربصات
Altar	المذبح: الجزء المخصص لإجراء الطقوس الكنسية المسيحية
Apodytarium	غرفة المسلخ / المشلح / البراني في الحمامات
Apuntado (Ojival)	عقد مدبب (أي ليس نصف دائرة وأعلى الاستدارة مدبب)
Arco Rebajado	عقد منفرج (أي أقل من نصف أسطوانة)



Armadura Independiente A Dos Aguas	سقف جمالوني
Arquería	بائكة
Arquivolta	شئبران العقد: أي الأطار البارز المحيط بالعقد
Arrocabe	الجزء الخشبي الذي يقوم عليه حامل السقف الجمالوني / القاعدة الخشبية للسقف الجمالوني
Atauriques	توريقات
Atizonado (Aparejo)	بناء (وضع القوالب بطريقة أدية وشناوي)
Barbacana	بريكانة (سور أمامي / خط الدفاع الأول)
Bisagra	مفصلة
Bóveda De Crucero	قبو منطقة التقاطع
Bulboso	شكل بصلي
Caldarium	غرفة الحرارة / المغطس / الجواني في الحمامات
Canto Y Tizon / Soga Y Tizon	رص الكتل الحجرية أو الآجر بالطول والعرض (أدية وشناوي)
Ciego	عقد مطموس
Cimacio	حلية معمارية متموجة (توجد في القطعة التي تعلو تاج العقد)
Collarín	طوق يوجد في بدن العمود سواء من أعلى أو أسفل
De Herradura	عقد على شكل حدوة
Dovela	سنجة: كتل حجرية هي مكونات العقد وقد تكون من الآجر
Enjarjado	عقد مشرشر
Ermita	مصلى (كنيسة صغيرة توجد خارج أسوار المدينة)
Esmalte	ميناء: مادة طلاء لها ألوان مختلفة
Fragmentado	عقد مجزأ



Fuste	بدن العمود
Iglesia	كنيسة
Impostas De Arranque De La Cúpula	حدائر بداية القبة
Intrados	بطن العقد
Jamba	عضادة: جانباً الباب (كلمة عربية: جنب)
Laceria	تشبيكة
Ladrillo Aplantillado	أجر مقولب طبقاً للحالة المرادة
Lima	الخشبة في أعلى السقف الجمالوني
Macho Central	العمود المحوري في المئذنة
Mampostería	الدبش: قطع حجرية غير متناسقة
Medallón	على شكل ميدالية
Mensula	حامل: أطراف دعامات السقف البارزة عن الحائط
Modillon	كابولي (يوجد في واجهة المبنى في الجزء العلوي وأحياناً المركزي ما يكون على شكل رأس حيوان)
Mozarabe	مستعرب (أي الذين عاشوا في ظل الحكم الإسلامي في الأندلس)
Nacela	حلية معمارية مقعرة
Nave Central	البلاطة الوسطى/ الرواق 1
Pilastar/Pilastron	دعامة/ كتف (العمود المبنى من الحجر أو الكتل الحجرية سواء كان مربعاً أو مثمناً أو أسطوانياً بمعنى أنه ليس كتلة واحدة مثل بدن العمود)
Quiciarela	سكرجة (عقب الباب)
Roleo	حلية حلزونية (لفائف)
Rombo	معين : متوازي الأضلاع



Salmier/Impostas	برذعة (هي تلك القطعة من الجر أو الأجر المشطوفة أو ذات درجة ميل معينة لتتكئ عليها القطع التي هي منبت العقد
Trados	منكب العقد
Trompa	منطقة الانتقال
Typidarium	غرفة التدفئة / البيت الأول / الوسطاني في الحمامات
Venera	محرارة (داخل ما يسمى بطاقيّة العقد / أو في أي تجويف آخر)
Zapata	القبقاب / الدعامة (هي الكتلة الخشبية، أو الحجرية التي توجد في وضع مستعرض فوق العمود أو الكتف. وقد توجد ككتلة حجرية مقدمتها مسننة في قاعدة الأعمدة أو الأكتاف الخاصة بالجسور